الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الإبداع
في
النقد المغربي والأندلسي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة :

فتيحة حسيني

إشراف الأستاذ الدكتور

محمد زرمان

السنة الجامعية :

2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله وكفى ، وصل اللهم على النبي المصطفى ، أما بعد :

لقد كان الإبداع ولازال ضرورة ملحة للتطور والارتقاء الإنساني في كل المجالات سواء السياسية أم الاجتماعية أم الاقتصادية أم الإدارية وهو المعيار الذي يحتم على الجميع الإذعان لهذه الحقيقة ومواكبتها ، لأن الاستمرار في التعامل بالأساليب القديمة يقف حائلا أمام التقدم والنمو الذي يعتمد عليه بدرجة كبيرة .

ويعتبر سؤال الإبداع الشعري في الخطاب النقدي قضية نقدية شائكة قديما وحديثا ، وهو سؤال مشروع عن آليات الإبداع الشعري.

والإبداع الشعري من أكثر الموضوعات المطروحة للتساؤل دقة وحيوية ، ومثار دقته صعوبة معرفة الكيفية التي يمكن أن نستخلص منها موضوعات بعينها دون أن تتداخل بموضوعات أخرى.

أما على صعيد حيوية الإبداع ،فإن الفاعلية الإبداعية تستدعي فعاليات كثيرة وتساؤلات جمة غايتها أن يستقيم عود العمل الشعري ويأخذ حيزه في الوجود والإجادة .

ومن هنا صار الإبداع الشعري يستحق وقوف النقد إلى جانبه طويلا ، حيث أضحت فعاليتا الإبداع والنقد متلازمتين فكل منهما يستدعي الأخر في استمرارية نشطة وجدلية دائمة،كيف لا والإبداع في تعريفه العام يحمل معنى فعل التحول والمغايرة والخروج على القواعد القائمة بهدف التميز، حيث يقتضي هذا التميز تأسيسا نقديا يأخذ بعين الاعتبار النصوص الجديدة ، فيقيم منظومة نقدية جديدة يمكن لها أن تحاورها.

وإن المتتبع لحركة النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل يعثر على زخم هائل من النظريات والآراء النقدية التي تحاول ولوج عالم النص لتكشف عن سر إبداعيته ، وقد ركزت معظمها على المبدع والنص والمتلقي بدرجات متفاوتة.

وقد انطلق النقد العربي القديم في البحث عن منابع الجودة الفنية في النص الشعري من منظور يتصور النص على أنه صنعة لها تقنياتها الخاصة، يحتاج إلى شاعر يحسن توظيف تلك التقنيات.

إن أهمية العملية الإبداعية في النقد العربي القديم تعكسها النصوص النقدية المختلفة التي تبنت التنظير لها والتي تسهم في عملية الإبداع وبخاصة في مرحلة الصياغة الفنية ، وكان نتيجة تلك النظريات أن منها من ركزت على فنية الصياغة اللغوية التي تظهر فيها براعة الشاعر من خلال اختياراته من جملة الممكنات ، وركزت أخرى في وضع نظرية في نقد الإبداع انطلاقا من تعريف الشعر ، ووصولا إلى الفصل بين المادة والصورة ، وتظهر براعة الشاعر في مدى قدرته على إخضاع المادة للصورة ، كما اهتدت أخرى في وضع نظرية للإبداع إلى عناصر عمود الشعر التي لا تخرج عن معنى التشكيل.

إن العملية الإبداعية معقدة ، فهي تحتاج إلى البحث عن العوامل الكامنة وراءها واعية أو غير واعية ، ومن هنا مد النقد بصره إلى المبدع ، ذلك أن الإبداع يظهر في السياق الوجودي للحياة الاجتماعية التي تؤثر فيه ، ولأن الإبداع بعث جديد للكلمة وكذلك بعث جديد للتجربة في ذات المبدع والزمن.

لقد حاولت بعض الدراسات معالجة موضوع الإبداع ، فاقتصرت على عناصر دون أخرى , ومن بين تلك الدراسات :

– دراسة عبد القادر هني بعنوان "**نظرية الإبداع في النقد العربي القديم**" الصادرة عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1999 حيث عمد فيها الباحث إلى دراسة الإبداع في النقد المشرقي .

– دراسة محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمد المصري بعنوان " **قضايا الإبداع** " دراسة تحليلية في النقد العربي القديم الصادرة سنة 2005 ، فقد ركزت على قضايا الإبداع كقضية القديم والحديث ، وقضية اللفظ والمعنى وقضية السرقات الشعرية.

– دراسة نعيمة بوحالة الموسومة بـ : " **نظرية الإبداع في النقد الأندلسي** " رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير لسنة 2013_2014 ، فقد تطرقت إلى عناصر الإبداع وأسسه في النقد الأندلسي .

علما أنه لم تقع بين يدي أي دراسة تحمل عنوان الإبداع في النقد المغربي والأندلسي.

وبما أن الخطاب النقدي المغربي والأندلسي لم يكن بمعزل عن الخطاب الإبداعي الشعري ولا عن الخطابات النقدية لأن المعرفة النقدية مبنية على أنساق فكرية وجمالية ، من هنا كان عنوان البحث .. **الإبداع في النقد المغربي والأندلسي** ، وكان سبب اختياري لهذا الموضوع دافعا شخصيا يعود إلى رغبتي في الدراسات النقدية ، أما الدافع الموضوعي فيعود إلى جدة الموضوع من حيث بعض جوانبه .

ومن خلال صيغة العنوان تتضح أهمية هذا البحث في بيان قيمة الإبداع الشعري في النقد المغربي والأندلسي عند وضعه في دائرة الإبداع في النقد العربي عموما .

ومن هنا فإن الأهداف المرجوة من هذا البحث تتمثل في ما يلي :

– خدمة البحث العلمي .

– إثراء الدراسات النقدية في شقها التطبيقي المتعلق بنقد المغرب والأندلس .

– مساعدة الدارسين في فهم النصوص من خلال تحليلها في سياقها التاريخي والاجتماعي .

وبناء عليه كانت الإشكالية المطروحة تبحث في مدى حضور العملية الإبداعية في النقد المغربي والأندلسي ؟

- وهل توجد نقاط مشتركة تجمعهما ؟
- وهل هناك مساهمة نقدية طبعت مسيرتهما ، أم أنهما اكتفيا بالتأثر بالمشرق؟

ويتفرع عن هذا السؤال المركزي جملة من التساؤلات الفرعية منها :

- ما مفهوم الإبداع في النقد المغربي والأندلسي ؟
- ما هي العوامل المؤثرة في العملية الإبداعية ؟
- وما هي أبرز القضايا النقدية التي لها علاقة بالإبداع ؟

وعليه قسمت البحث إلى مقدمة و بابين ، حيث خصصت الباب الأول الموسوم بـ "مفهوم الإبداع وعوامله في النقد المغربي والأندلسي " بثلاثة فصول ، حيث تطرقت في الفصل الأول المعنون بـ "**مفهوم الإبداع** " إلى الدلالة المعجمية لكلمة إبداع وذلك بالرجوع إلى المعاجم العربية والأجنبية ، ثم تناولت " **مفهوم الإبداع في علاقته بقضية اللفظ والمعنى**" مبينة أن هذين العنصرين هما المكونان الأساسيان للإبداع في تصور النقاد، ثم تناولت **المحاكاة والتَخييل وعلاقتهما بمفهوم الإبداع** حيث شرحت معنى مصطلح المحاكاة ومصطلح التخييل،ووضحت دورهما في صنع الإبداع ، كما تناولت "**المصادر الغيبية للإبداع**" التي تفسر مصادر هذه القوة.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ "**العوامل النفسية للإبداع في النقد المغربي والأندلسي**" فقد تطرقت فيه إلى اختلاف العوامل التي لها علاقة بنفسية المبدع ، وكيف يمكن أن تكون محفزا أو معوقا للإبداع .

وأما الفصل الثالث الموسوم بـ " **عاملا المكان والزمان وأثرهما في الإبداع** " فقد تطرقت فيه إلى عاملي المكان والزمان من حيث إيجابيتهما وسلبيتهما ومدى الأثر الذي يلحقانه بالإبداع ، كما أن لاختلاف البيئات والأقاليم الأثر الواضح في العملية الإبداعية .

أما الباب الثاني الذي يحمل عنوان "**قضايا الإبداع في النقد المغربي والأندلسي** " ، فقد حاولت من خلاله طرح أهم القضايا التي لها علاقة بالإبداع ، والتي تشكل الأصالة والإبداعية بامتياز ، وقد احتوى هذا الباب على فصلين :

الفصل الأول و يحمل عنوان "**قضية القديم والحديث**" فقد كشفت من خلاله عن موقف النقاد من القديم ، ومدى تحفيزهم للجديد إيمانا منهم بأن للشعر والذوق اعتبارات في الزمان والمكان .

وأما الفصل الثاني الذي يحمل "**عنوان قضية السرقات الأدبية**" فقد ركزت فيه على توضيح موقف النقاد منها من خلال تشريعهم للأخذ وتسويغهم له بتوجيهه ووضع شروط له ضمانا لحسن تفاعل المبدع مع النصوص والإضافة إليها إيمانا منهم بالإبداع .

وأنهيت بحثي هذا بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصل إليها .

ومما تجدر الإشارة إليه أن استقراء نصوص النقد المغربي والأندلسي كانت في ضوء نصوص النقد المشرقي ، لأنه من العبث عزل نقد المغرب والأندلس عن الخطاب النقدي المشرقي ، لأن الثقافة النقدية مبنية على الأنساق الفكرية والجمالية .

أما عن المنهج المتبع ، فقد استعنت بمجموعة منها حسب ما تقتضيه الدراسة ، فقد أخذت بالمنهج التاريخي أثناء تتبع آراء وأقوال النقاد ، وأخذت بالمنهج الوصفي الذي من خلاله حاولت الوقوف على آراء النقاد وشرحها مراعية السياق التاريخي الذي وردت فيه، وتخلل هذا المنهج التحليل الذي يعد مهما في التفسير وكشف الحقائق باعتباره مكملا لمنهج

الوصف ، كما اعتمدت أحيانا المنهج المقارن الذي يسمح بكشف التشابه أو الاختلاف بين نقد المغرب ونقد الأندلس من ناحية ، ونقد المشرق ونقد المغرب والأندلس من ناحية أخرى.

وقد استمد البحث مادته من مجموعة مصادر ومراجع أذكر أهمها :

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشَنتريني ، وشرح المشكل من شعر المتنبي لابن سيده ، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجنَي ، وكتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه لابن بن رشيق القيرواني ، وأعلام الكلام لابن شرف القيرواني ، وشروح سقط الزند للبطليوسي ، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، والنقد الأدبي القديم في المغرب

العربي لمحمد مرتاض ، والمعنى في النقد العربي القديم لحسين لفتة حافظ ، والصورة الفنية في النقد الشعري لعبد القادر الرباعي ، ولغة النقد العربي القديم بين المعياريّة والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري لعبد السلام محمد رشيد ، وتداول المعاني بين الشعراء لأحمد سليم غانم ، والوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني ، والبيان والتبيين للجاحظ ، وإشكالية الحداثة لمحمد مصطفى أبو شوارب.

وكأي بحث علمي ، لا يخلو هذا البحث من العراقيل والتي تتمثل في صعوبة استخراج النصوص المتعلقة بالموضوع من مصادرها ، نظرا لما تتسم به من التوسع وعدم التبويب ، وكذا صعوبة تحليلها وفق الإطار الزمني الذي جاءت فيه .

وإن كان لابد من كلمة تختم مقدمة هذه الدراسة ، فإنه ما لامناص من توكيده أن الذي جاء في هذا البحث هو محاولة من أجل بناء تصور الإبداع في المغرب والأندلس ، والذي لا يمكن أن يكتمل إلا بتضافر الجهود بين الباحثين وهو ما أسأله عز وجل أن يوفق في تحقيقه.

وأخيرا أوجه كلمة شكر وامتنان وتقدير لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور محمد زرمان على نصائحه وتوجيهاته التي قدمها لي وجزاه الله عني خير الجزاء .

وحسبي من هذا العمل أني أخلصت النية لله ربي العالمين طلبا للعلم ، وبذلت الجهد، وإياه نسأل السداد والهداية والتوفيق .

البـــاب الأول

مفهوم الإبداع وعواملـه

في النقد المغربي والأندلسي

الفصل الأول : مفهوم الإبداع

الفصل الثاني : العوامل النفسية للإبداع

الفصل الثالث : عاملا المكان و الزمان وأثرهما في الإبداع

الفصل الأول

مفهوم الإبداع

أولا : المدلول المعجمي لكلمة إبداع.

ثانيا : مفهوم الإبداع وعلاقته بقضية اللفظ والمعنى.

ثالثا : المحاكاة والتخييل ومفهوم الإبداع.

رابعا : المصادر الغيبية للإبداع

أولا : المدلول المعجمي لكلمة إبداع

تعود أصل الكلمة "إبداع" في اللغة العربية إلى المادة بدع ففي لسان العرب لابن منظور (ت: 711 هـ) بدع الشيء يبتدعه بدعاً وابتدعه أنشأه وبدأه. والبديع والبدع الشيء الذي يكون أولا، وفي التنزيل (**قُل مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ)** . والبدعة الحدث وما ابتدع من الدين بعد الإكمال.

وأبدع وابتدع وتبدّع: أتَى ببدعة . والبديع المحدث العجيب والبديع المبدع، وأبدعْتُ الشيء اخترعته لا على مثال. والبديعُ من أسماءِ الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه لها وهو البديع الأول قبل كل شيء . والله بديع السماوات والأرض أي خالقها ومبدعها فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق, وسقاء بديع جديد, وحبل بديع جديد، وأبدع الشاعر جاء بالبديع[1].

وفي أساس البلاغة للزمخشري (ت: 538هـ) وفي باب بدع: أبدع الشيء وابتدعه: اخترعه ومن المجاز: أبْدَعَتْ حُجّتُكَ إذا ضعُفَتْ، وأبدع بِي فلان إذا لم يكن عند ظَنّكَ به في أمرٍ وثقت به في كِفَايتِهِ وإصلاحِهِ[2].

وفي الصحاح لعبد القادر الرّازي: أبدع الشيء بمعنى اخترَعه لا على مثال سابق، والله بديع السماوات والأرض أي مبدعهما.

والبديع المبتدِعُ والمبتَدَع أيْضًا. والبديع أيضاً الزق وأبدع الشاعر: جاء بالبديع، والشيء بِدْعُ بالكسر مبتَدَع وفلان بِدْع في هذا الأمر أي بديع ومنه قوله تعالى: (**مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ)** والبدعة الحدث في الدين بعد الإكمال[3].

---

[1] – جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج8، حققه وعلق عليه وَوَضَعَ حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 2009، ص6–7–8.

[2] – الإمام جار الله فخر خوارم محمود بن عمر الزخمشري، أساس البلاغة، قدم له وشكله وشرح غريبه وعلق على حواشيه محمد أحمد قاسم، مكتبة العصرية صيدا _ بيروت، 2005، ص51.

[3] – محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشروت، بيروت– لبنان، 1995، ص18.

وفـي القـاموس المحـيط للفيروزآبـادي (ت: 817هـ): وردت كلمـة البـديع: المبتَـدِع والمبتَدَع، وحبل ابتدئَ فتْلهَ، ولم يكن حبْلاً، فنُكِثَ ثم غزِل ثم فَتْلهَ، والزقّ الجديد.

والبِدْع الأمر الذي يكون أوّلاً، والغمر من الرحال والبدنُ الممتلئُ، والغاية في كل شيء وذلك إذا كان عالماً أو شجاعاً أو شريفا، واستَبدَعه عدّه بديعاً، وتبدَّع: تحوَّل مبْتَدِعاً[1].

وأما البديع عند جلال الدين السّيُوطي (ت:911 هـ) هو: في أسمائِه تعالى الخالق المختَرِع لا على مثال سابق.فَعِيل بمعنىَ مفْعَلْ أبدَع فهو مُبْدِع.

وأبَدَعتْ الناقة انقطعتْ عن السَّير بكلال أو ظَلْعٍ[2].

وفي مقاييس اللغة لابن فارس بدع: أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال أبْدَعت الراحلة إذا كلّت وعطبتْ[3].

ومن خلال تتبع المدلول اللّغوي لمادة بدع في المعاجم العربية فإنها تتفق جميعها في معنى الابتداء والإنشاء والخلق على غير مثال سابق.

ويوافق السيد الشريف علي الجرجاني (ت: 816هـ) ما ذهبت إليه المعاجم، ويؤكد في شرحه لمصطلح الإبداع على سبق الزمان والمادة ولذلك فهو يرى أن الإبداع والابتداع يقابل التكوين لكونه مسبُوقاً بالمادة والأحداث لكونه مسبُوقا بالزمان، والإبداع إيجاد الشيء مِنْ لاَ شَيْء، وقيل تأسيس الشيء عن الشيء، ويرى الجرجاني أن الخلق ليس كالإبداع لأنهَ إيجاد

---

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، قدم له وعلق على حواشيه:أبو الوفاء نصر الهوريني،المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2004، ص722.

[2] – الإمام جلال الدين عبد الرحمان السّيوطي، الدرّ النثير في تلخيص نهاية ابن الأثير، اعتنى به محمد نزار تميم وهيثم نزار تميم، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت– لبنان، 2003، ص35.

[3] – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي، معجم مقاييس اللغة ، مج1، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص111.

شيء من شيء[1]، ولذلك قال تعالى: (**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ**)[2]، وقال: (**خَلَقَ الإنسانَ**)[3]، ويرى الجرجاني أن الإبداع أعم من الخلق[4].

ولعلَّ مردّ ذلك أن في الإبداع إثباتا وتأكيدا للخلق والتفنن أي خلّقَ فيه تَفنّن، إلا أنّ كلمة الإبداع عندما دخلتْ رحاب الشريعة فإنها دلتْ على خروجها على أصول الشريعة واستحداثها لأمور لم تَأتْ بها السّنَّةُ قال تعالى:(**مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ**) [5] والمعنىَ أني لست بأول مُرسل فتَنكروا نُبُوَتي[6] وتعني بدْعاً بديعا متفردا فيما جئتُ بِه[7].

وبذلك تؤكد لفظة بَدِعَ وبدعةَ معنىَ الإتيان بالشّيء الجديد أو الاستحداث والخلق والإنشاء.

أما في الموسوعة العربية الميسرة فإن كلمة إبداع تعني القدرة على ابتَكار حلول جديدة لمشكل ما، أو أساليب جديدة للتعبير الفني، وتتمثل القُدرة على الإبداع في ثلاثة مواقف ترتب ترتيبا تصاعدياً: التَفسير، التنبؤ، الابتكار[8].

ويعني التفسير تفهم وقوع حادث بعينه, والتنبؤ استباق حادثْ لم يقع بعد، والابتكار خلق وضع جديد للشروط والظروف التي سينتج عنها حادث بعينه*. فقد توسع مفهوم الإبداع

---

[1] – السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، الحنفي، التعريفات ضبط النّصوص وعلّق عليها محمد علي أبو العباس، دار الطلائع، القاهرة، 2013،ص16.

[2] – البقرة، الأية 117.

[3] – النحل، الأية 04.

[4] – الجرجاني، التعريفات، ص16.

[5] – الأحقاف، الأية 09.

[6] – عبد الله بن أحمد النسفي، تفسير النسفي، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، ج4، تحقيق مروان محمد الشعار، دار النفائس، بيروت، ط2، 2009، ص208.

[7] – محمد مخلوف، كلمات القرآن تفسير وبيان، مكتبة حسن زهران، القاهرة، دط، دت، ص313.

[8] – الموسوعة العربية الميسرة، مج1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت– لبنان، ط3، 2009، ص4–5.

* – تمر العملية الابداعية بأربع مراحل: 1 مرحلة الاعداد– 2مرحلة الكمون– 3مرحلة الالهام– 4 مرحلة التحقق، ومن الذين درسوا الفكر الابداعي: جيلفورد– تايلور.

والـذي يعنــي إيجـاد أسـاليب جديـدة للتعبيـر الفنــي وكـذلك حلـولاً جديـدة لمشـكلات مختلفـة باختلاف طبيعتها.

ويمكن القول أنه لم تَبتعد الدّلالة المعجمية في المعاجم الغربية عن الدلالـة فـي المعاجم العربيـة فلفظـة créateur تعنـي الشـخص الـذي يخلـق شـيئا مـن لا شـيء وخـالق السـماء والأرض هو الله.

إلا أنّها تحمل دلالات أخرى تتعلق بالخلق الفني فالمبدع هو الذي يخلق جنساً أدبياً أو نظرية علمية. والمبدع هو مختَرع Inventeur ومنتج producteur أي يخلق منتجاً.

و creation هي عملية تحقيق وجود لشـيء من العدم وتحمل لفظـة création معنـى الإنشاء لمدينة أو مؤسسة[1].

وتعنـي كلمـة créateur أيضـا الشـخص الـذي يخلـقَ ويختـرع شيئا جديـداً فـي المجـال العلمي والفني وله القدرة على تصور شيء جديد أصلا[2].

أمـا كلمـة (création) فـي الموسوعة الفرنسية فإنها تعنـي الخلـق من لا شـيء وتعنـي الخلق الفني والأدبي فالإبداع هو ترجمة أولى لدور مسرحي[3] أو أول عرض لعمل مسرحي[4].

ففي إطـار المجال الديني (créateur) هو مرادف لله عز وجل أما خارج هذا الإطـار فـإن معناهـا يـدل علـى النشـاط الإنسـاني فيمـا يتعلـق بالنشـاط الفنـي أو الأدبـي أو العلمـي أو الاقتصــادي وبــذلك تأخــذ كلمــة création معنــى (الإنشــاء fondation) و(الاختــراع

---

[1] – Micro robert , dirigée par : paul robert , Alain rey , josette rey debove , 3°= édition, paris , 2008 , p307 .

[2] – le petit Larousse , grand format , dirigee par : antoine girard , Andre doucet , cedex , paris , p279 .

[3] – dictionnaire encyclopedique , Edition philippe Auzour , paris , 2008 , p527 .

[4] – dictionnaire du francais , Imprimerie herissey, Evreux , 1997 , p263 .

création) و(التصـور imagination) و(الابتكـار inventer) لشـيء جديـد Nouveau) و(أصيل riginal). فالمعاجم العربية والغربية كلها تركز على معنى الخلق والانشاء والاتيان بشئ جديد

ثانيا : مفهوم الإبداع وعلاقته بقضية اللفظ والمعنى

بذل النقد العربي القديم جهوداً مضنية دراسة وبحثا في الكشف عن مكامن الإبداع في الشعر، فركزّ من خلال المعايير التي تخصّ اللفظ والمعنى باعتبارهما العناصر المؤسسة للإبداع ، حيث كشفت دراسته لها عن ذوق ووعي بالدور الذي يلعبه العنصران في صناعة إبداع الشّعر.

1-مفهوم الإبداع وعلاقته بقضية اللفظ والمعنى في النقد المشرقي:

نشأت قضية اللفظ والمعنى في أحضان فكر المتكلمين، حين راحوا يربطون بين قضية الإعجاز القرآني أحيانا بالصّياغة، وأحيانا أخرى بالمضمُون حيث يقول حمّادي صمّود: « أقدم الآراء في الموضوع تعود إلى رأس من رؤوس المعتزلة: إبراهيم بن سيّار النّظام* ت238هـ »[1].

لقد أثّر الفكر الاعتزالي في بنية الثقافة العربية عن طريق فكرتين وهما خلق القرآن[2] وحريّة الإرادة، ومع الاعتقاد بأن القرآن مخلوق غير أزلي أصبحت إعادة النظر في العلاقات بين اللغة والفكر ممكناً بحيث لا تتحدّد طبيعة الألفاظ وفق الأنساق والاستعمالات اللغوية

* – إبراهيم بن سيّار النّظام من أئمة المعتزلة تبحَّر في علم الفلسفة واتبعته فرقته في آراء خاصة تسمى النظامية.

1 – حمّادي صمُود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، المطبعة الرسمية، تونس، 1981، ص37. وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992، ص102.

2 – مختار لزعر، التصور اللغوي في الفكر الاعتزالي، مقاربة تأويلية في مشكلات المعرفة، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص96.

الموروثة بقدر ما تتحدّد خلال تشكيلها المعاني، مما يؤدي إلى اهتزاز فكرة ثبات اللغة بشكل كبير[1].

أما في ما يتعلق بحرية الإرادة والإيمان بثبات التصورات الأساسية للمعاني فيضيق مجال الاختيار في الألفاظ.

انتقلت قضية اللفظ والمعنى إلى رحاب النقد الأدبي وانشغل النُّقاد بالتساؤل حول مكامن الإبداع في النّص الشعري هل هو في لفظه أم في معناه؟ وأين تكمن مصدر المزية الفنية هل هي في محتواه أم في شكله وصياغته الفنية؟.

- لقد أطلق **الجاحظ (ت 255 هـ)** مقولته المشهورة: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير » [2].

وقد أعلت هذه المقولة من شأن اللفظ[3] في مقابل المعنى الذي أضحى بمنزلة المادة المشاعة للناس كافة.

---

[1] – محمّد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2006، ص43.

[2] – عمرو بن بحرالجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج3 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده , مصر , ط2 ,1965 , ص131 ، أطلق الجاحظ هذه المقولة وهو يعلق على بيتين من الشعر افتقدا أي جمال فني، أو صياغة فنية حسب رأيه وهذان البيتان هما:

لا تحسبّن الموت مَوت البلى — إنما الموت سؤال الرّجال

كلاهما موت ولكن ذا — أفظع من ذاك لذلّ السّؤال

[3] – قد تكون الأسباب التي أدّت إلى إعلاء اللفظ عنده أسباب اعتقادية كقضية إعجاز القرآن التي تعود إلى نظمه مخالفاً النّظّام أم كانت أسباباً حضارية للرّدّ على الأعاجم لأنّهم يرون أنّهم أقدر على المعاني، فهي عنده قدر مشترك بين النّاس، أم كانت أسبابها أدبية تتعلّق بالسرقات، ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، ط1، 1993، ص86.

- وأما **ابن قتيبة (ت:276هـ)** فقد تدبّر أمر الشعر من حيث اللفظ والمعنى آخذاً بمقياس الجودة والرّداءة فوجده أربعة أضربٍ قال: « ضربٌ منه حَسُنَ لفظه وجاد معناه ... وضربٌ منه حَسُنَ لفظه وحَلا فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى .... وضربٌ منه جادَ معناه وقصرت ألفاظه عنه .... وضربٌ منه تأخّر معناه وتأخّر لفظهُ ... »[1].

حاول ابن قتيبة أن يتدبّر حقيقة الشّعر فوجده ينقسم إلى أربعة أضرب قاسمها المشترك اللفظ والمعنى يجود الشعر بجودتهما ويتأخر بتأخرهما لأن الجمال الفني تتحكّم فيه جودة أو رداءة عناصر هذه الثنائية.

توجّه ابن قتيبة بفكره النقدي من أجل تثبيت الأسس الجمالية في الشّعر، ومن هنا تتسم رؤيته في هذا الشأن بثنائية تفصل الشكل عن المضمون في فن الشعر وترى لكلّ منهما ضرباً خاصاً من الجماليات[2]. فالشعر تتحقق إبداعيته من خلال جودتهما.

- أما **ابن طباطبا (ت 322هـ)** الذي حمل همّ محنة الإبداع لاسيما محنة الشعراء المحدثين الذين سبقوا إلى المعاني من طرف القدماء، فإنّه يعرض لمسألة الشكل وملاءمته للمحتوى حيث يقول: « وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها، وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حُسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»)[3].

---

[1] - ابن قتيبة, الشعر والشعراء،ج1, تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الآثار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2010، ص65-66-67-68-69.

[2] - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ط2، 2002، ص155.

[3] - محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عبّاس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2005، ص14.

وإن كان ابن طباطبا يبدو في هذا النّص أنه يجمع بين اللفظ والمعنى، إلا أنه يظهر في نص آخر أنه يفصل بينهما، حيث ينصرف إلى الصّياغة وتزيين الشكل، ويغض الطرف على المعنى، بحيث يتصور المبدع «كالنّسّاج الحاذق الذي يفوق وَشْيَهُ بأحسن التفويق ويسده ويثيره ولا يهلهل شيئا منه، وكالنّقّاش الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صيغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان»[1].

- لم يكن قدامه **بن جعفر (ت: 337هـ)** بمنأى عن الأفكار التي رَاجَتْ عن اللفظ والمعنى، كما كان على اتصال بالفلسفة الأرسطية[2] التي استقى منها فلاسفة الإسلام مقولة الهيولي والصورة والمادة التي انتشرت والتي سيكون لها الأثر في تطور مفهوم الإبداع حيث قال قدامة: «إن المعاني كلها معّرضة للشاعر وله أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذْ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء: موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصّياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من ذلك إلى الغاية المطلوبة»[3].

فالمعول عليه في هذا النص هو كيفية تشكيل المعنى أي المادة لا المعنى نفسُه، ومن ثَمَّ فإن اهتمام قدامة ينصب على الصّياغة وعناصر الشكل التي بها تتحقق الصياغة الجيدة.

---

[1] – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

[2] – ينظر: حمّادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، ص71.

[3] – ابن فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفّاجي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، دط، دت، ص65–66.

إن مفهوم الإبداع عند قدامة بن جعفر يرتبط بجودة الصياغة أو الصورة، فالمبدع عنده هو: « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبيراً أو إلى الكبير فيجعله بلفظة خسيساً»[1],

لقد ظلت قضية المعنى ملتبسة بقضية الصورة[2].

- ولقد ردّد **أبو هلال العسكري (ت:395هـ)** الفكرة التي طرحها الجاحظ، حيث ورث العسكري هذه النظرية الجاحظية[3] كما يقول د. إحسان عبّاس ليبيّن مدى قيمة الشكل حين يقول: «وليس الشأن في إيراد المعنى، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هي في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أَوَدِ النّظْم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلّا أن يكون صواباً ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناهُ من نُعوتِه التي تقدمت»[4].

لقد بيّن العسكري أن المعاني مشتركة في العلم بها بين الناس ولكن تقع المزية بينها في الصياغة الفنية،فبقدر تصرف الشاعر و قدرته في الإضافة والحذف والتحوير وإعادة التنسيق والتوزيع بين الدال والمدلول ينتج الدلالة الجديدة. فقد حصر الإبداع في الصياغة وحسن الأداء وابتكار الصورة الجديدة, لقد عرف النقد تحولاً في مفهوم الإبداع الذي كان يقتصر على المعاني الجزئية، وبحكم الأزمة التي وقع فيها الشعراء المحدثون والمتمثلة في استنفاذ المعاني، كان اللجوء إلى الصياغة هو المنفذ.

---

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص169.

[2] – رجاء عيد، التراث النقدي, نصوص ودراسة، دار المعارف، مصر، 1983، ص82.

[3] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص87.

[4] – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق وضبط مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط2، 1989، ص72.

كان الإبداع في الفكر النقدي عند العرب يرد إلى «عبقرية اللغة لا الفرد بوصفها مادة ثابتة أزلية ذات دلالات قائمة معلومة ومواصفات محددة»[1]، وكان لقضية اللفظ والمعنى الدور في انحراف مفهوم الإبداع نحو شكل العمل الأدبي[2] لا سيما مع ظهور شعر أبي تمام وانتشار مذهب البديع، ومن ثم يصبح البديع المشروع المتنامي للشعر المحدث وللشكل.

- **أما عبد القاهر الجرجاني (ت: 471 هـ)** فإنه يبحث في الدلائل والخصائص الموضوعية التي تكشف عن الإعجاز القرآني ولذلك فهو يرد على أنصار اللفظ وأنصار المعنَى ويرى أنَ مرد الإعجاز ليس في معانيه فحسب لأن المعاني لا تتصل من غير الألفاظ، وإنما السبيل الذي به يمكن فهم الإعجاز هو فكرة النظم[3].

وبذلك حين ننتقل الى رحاب الشعر فإن جوهر الإبداع عنده هو توخي النظم الذي يعني بالنسبة له « عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم»[4].

وإذا كان أساس الإبداع النظم فإن النظم عنده يقوم على مبدأ تعليق الكلم حيث يقول: «

لا نظم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض وتجعل من تلك هذا مالا يجهله عاقل ولا يخفى على أحدٍ من النَاسِ ... وإذا كان كذلك فينا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء وجعل الواحد منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله ...أنْ تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر»[5].

يقوم النظم عند الجرجاني على تآلف اللفظ مع المعنَى وهذا الذي يحرص عليه حين يقول: «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجِيد نثرا، ثم يجعل الثناءَ عليه من

---

[1] – مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، ص46.

[2] – عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص45.

[3] – يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ط1، 1999، ص34.

[4] – أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، دط، 2008، ص353.

[5] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص101.

حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنَه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرءِ في فؤادِه، وفضل يقتدح العقل من زنادِه. وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك في المعنَى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعدو نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس استعمالهم ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا أو عاميا سخيفا»[1].

لقد راح عبد القاهر يدعم نظريته بأدلة كثيرة في نواح مختلفة فليس غريبا، خاصة وأنَه على خلاف مَع أكثر البلاغيين في مفهومهِ للفصاحة التي لا تكون في اللفظة بمفردها بعيدا عن التركيب حيث يقول: «فالفصاحة تحدث من بعد التأليف دون الفصاحة التي وصف اللفظة مفردة ومن غير أن يعتبر حالها مع غيرها»[2]، فقد يكون المعنَى في عبارة حسنا دون مزية، لا يكون في أخرى فيأخذ صورة جديدة.

إن البعد الإبداعي الذي تأخذه اللفظة يأتي نتيجة التركيب الذي تأخذه اللفظة مع أخواتها من الألفاظ، ولذلك يعطي التركيب للمبدع إمكانات تعبيرية كثيرة في اختيار الألفاظ وحسن توظيفها والذي يؤدي إلى الإبداع.

وتأكيدا منه على الترابط بين اللفظ والمعنى، إلتفتَ الجرجاني أيضا إلى البديعية من جناس وسجع وغيرها وذهب إلى أن من يعطيها الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنَى حيث يقول« فإنكَ لا تجد تجنيساً مقبولا، ولا سجعا حسناً حتى يكون المعنَى هو الذي طلبه و استدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حِولاً، ومن هنا كان أحلى

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1،1991، ض5-6.
[2] – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص397.

تجنيس تسمَعُه وأعلاه وأحقَّه بالحسْنِ وأولاَه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه »[1].

إن تحقق الإبداع لا يكون بوجود عنصر وغياب عنصر آخر، بل إنه يحدث نتيجة ترابطهما في النظم الذي يؤكد عليه الجرجاني ولذلك يؤكد على تبعية الألفاظ للمعاني حيث يقول: « الألفاظ خدم للمعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هيِ المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنَى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحالَه عن طبيعتهِ»[2].

فالألفاظ وضعت لتدل عليها ومن هنا كان هجوم الجرجاني على أنصار اللفظ فقد أدرك وظيفة الألفاظ التي تتمثل في التعبير عن المعاني التي خلقها العقل ومن هنا تأتي ضرورة تعقّل اللغة والإلمام بقيمتها المعنوية[3].

إن مفهوم الإبداع عند عبد القاهر الجرجاني لا يخرج عن مفهوم الصورة التي يخرج فيها المعنى.

لقد كان سعي الجرجاني من أجل الإجابة عن مرتكز الإعجاز في النص القرآني ومرتكز الإبداع في النص الشعري، فلم ينظر إلى الألفاظ على أنها كسوة تلبس بها المعاني دون أن تحدث فيها تغييرا ولذلك فهو يؤكد على أن لا إبداعية للفظة المفردة بل تظهر إبداعيتها في التأليف والتركيب[4].

---

[1] – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص11.

[2] – المرجع نفسه ، ص8.

[3] – يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط2، 1982، ص123.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص4، وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص322.

فالنظم حسب الجرجاني يعطي إمكانات تعبيرية كثيرة للمبدع من خلال خلق علاقات بين الكلم،فهو يتيح تجديد المعنَى وإبداعه.

- **ابن الأثير (ت:637هـ)**

يبدو ابن الأثير متأثراً بعبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى حين يقول: « فإنْ رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنُوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها، فلا تَظُنَّ أنّ العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني، ونظير ذلك إبراز صورة الحسنَاءِ في الحلل المشية والأثواب المُحْبِرة»[1].

ويقول أيضا: « اعلم أن العرب كما كانت تُعْنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها وأشرفُ قدراً في نفوسها. وأول ذلك عنايتها بألفاظها لأنها لما كانت عنوان معانِيها وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها. وبالغوا في تحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد»[2].

فالمعنى عنده عماد اللّفظ، واللّفظ هو زينة المعنى، والمعاني بمنزلة الأرواح والألفاظ بمنزلة الأجساد ولذلك يجب على المتكلم أن يختار الألفاظ لأنها لا تراد لنفسها وإنما جعلت دلالة على المعاني، فابن الأثير يدعو إلى الاهتمام بهما جميعا.

و نستنتج مما تقدم أن نقاد المشرق قد أدركو أهمية اللفظ والمعنى باعتبارهما العناصر الأساسية المكونة للشعر فمفهومهم للابداع يتحقق عن طريق الصياغة الجيدة .

[1] – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، دت، ص65.

[2] – ابن الأثير، ج2، ص65.

ثانيا : مفهوم الإبداع وعلاقته بقضية اللفظ والمعنى في النقد المغربي

بحكم التأثر الذي عرفه المغرب بثقافة المشرق وإطلاع نقاد العدوة على المصادر المشرقية وإدراكهم أهمية اللفظ والمعنى في صناعة الشعر، فإن نقاد المغرب قد اهتموا بدراسة هذه القضية حيث تجمع دراستهم بين التنظير والتطبيق وتحاول فهم القضية وأبعادها ومدى الأثر الذي تحدثه في الإبداع.

- **عبد الكريم النهشلي (ت: 406هـ)**

لم يفرد النهشلي فصلاً خاصاً لِقضية اللفظ والمعنى كما فعل نقاد المشرق، بل جاء حديثه حولها في شكل فقرات، نقلها تلميذه ابن رشيق في العمدة تحت باب: اللفظ والمعنى.

قال ابن رشيق: « قال عبد الكريم: الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل»[1].

وقد قدم ابن رشيق لهذه المقولة يلخص فيها رأي النهشلي وأنه ممن يؤثرون اللفظ على المعنى حيث قال: « قال عبد الكريم وكان يؤثر اللفظ على المعنى»[2] .

ورغم ذلك نجد عبد الكريم يورد آراء الذين يخالفونه في هذه القضية حيث قال: « قال بعض الحذاق: المعنى مثال واللفظ حذو، والحذو يتبع المثال، فيتغير بتغيره ويثبت بثباته، ومنه قول العبّاس بن حسن العلوي في صفة بليغ: معانيه قوالب لألفاظه، هكذا حكى عبد الكريم، وهو الذي يقتضي شرط كلامه، ثم خالف في موضع آخر فقال: ألفاظه قوالب لمعانيه معدّة لمبانيه والسجع يشهد بهذه الرّواية الأخرى وهي أعرف»[2].

[1] – أبو علي بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ج1، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت–لبنان، ط2،2006،ص113.

[2] – المصدر نفسه , ص113 .

[2] – المصدر نفسه ، ص133.

تتفاوت هذه الفقرات المنقولة عن غير النهشلي في الدلالة على تقديم الألفاظ أو المعاني، حيث تدل فقرات على تقديم اللفظ بينما تدل أخرى على تقديم المعنى حيث تغدو الألفاظ خدماً للمعاني، فعبد الكريم النهشلي يمثل أنصار اللفظ فهو كالجاحظ يعول على الأسلوب أكثر مما يعول على الفكرة[1].

- **القزّاز (ت : 413 هـ)**

تناول القزّاز قضية اللفظ والمعنى بالتطبيق من خلال كتابة أعلام الكلام، واعتمد فيه على النقول، ويبدو حرصه على الأسلوب ومناسبة الألفاظ للمعاني ودقّة تعبير المعنى عن مقاصد المتكلم واضحاً.

- **مآخذ القزّاز على المعاني:** اهتم القزّار بدراسة المعاني والأخطاء التي يقع فيها الشعراء حيث بيّن فساد المعاني التي لا تبلّغ ولا تعبّر عن مقاصد صاحبها، حيث يورد بيتاً شعرياً للأخطل يقول فيه:

بني أمية إنّي ناصح لكم　　　فلا يبيتن فيكم آمناً زُفَر

مرتبئاً كارتباء اللّيث منتظراً　　　لوقعةٍ كائنٌ فيها له جَزْرُ

فوجّه له النقد حيث قالوا: «لأنّك أردتَ أن تهجو فمدحتَ قلت لما هجوت زفر بن الحارث- وذكروا البَيْتيْنِ- ثم قالوا: وأي مدح أكثر من هذا؟ تهددت به بني أمية وهم الخلفاء وجعلته ممّن يكون له وقعة ولا تكون الواقعة إلاّ لمن يتقي. ولم ترض حتى جعلته ممّن يكون له جزرُ إذا أوقع. وهذا غاية المدح وقلت تمدح ابن مخرمة فهجوته في قولك:

قد كنتُ أحسبه قَيْناً وأنبؤهُ　　　فالآن طير عن أثوابه الشّررُ

---

[1] - عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988، ص367.

ما هذا من المدح، أما كان لك في الكلام مذهبٌ أحسن من هذا؟ كأنّه لم يرتفع عندك إلا حيث لم يكن قِينَا. وهذا من أقبح العيوب ومعنى هذا الكلام أنه كان يقال لرهطه القيون، يقول: فلما مدحته طار الشرر عن أثوابه»[1].

لقد بيّن القزّاز من خلال هذا المثال العيوب التي تصيب المعنى حيث بيّن فسادهُ وذلك حين عكس الشاعرُ مُرادهُ فمدح من حيث أراد الهجاء وهجى من حيث أراد المدح، وهذا يدلّ على عدم تمكّن الشاعر من معاني الأغراض الشعرية؛ حيث أنّ لكل غرضٍ مذهبا خاصا في إدارته، ومذهب الشاعر في المدح والهجاء في هذا المثال غير مقبول ، لان العرب ثعودت في مدحها ان تاتي بصفاتٍ تدل على سمو الممدوح ورفعته، وإذا هجت فلابد أن تنال من المهجوّ منه. ورغم أن القزّاز قد اعتمد في هذه القضية على النقول إلا أن شخصيته الناقدة تظهر من خلالها, ورغم اهتمامه بالألفاظ والمعاني إلّا أنه يفصل بينهما.

- الحصري (ت : 413هـ)

لعب الحصري دور الناقل في هذه القضية لنصين أحدهما للجاحظ والآخر لابن المعتز دون أن يعمل على النقد أو التعليق، وقد نقل عن الجاحظ قوله: « قال بعض جهابِذَة الألفاظ، ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس، المختلجة في نفوسهم والمتصورة في أذهانهم المتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أمره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسية إلا

[1] – أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني، ضرائر الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف الإسكندرية،1975، ص71.

بغيره وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لَهاَ، وإخبارهم عنها واستعمالهم إيّاها ... وعلى قدر وضوح الدلّالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون ظهور المعنى»[1].

إن انتقاء الحصري لنص الجاحظ يدل على ميله لموافقتة الرأي وعلى ذوقه، فهو يعتقد اعتقاد الجاحظ أن المعاني كامنة في الصّدور، متصورة في الأذهان، ولن يتمكن الإنسان من معرفة حاجاتِ أخيه الإنسان في غياب الألفاظ ، لأن التواصل لا يتحقق إلّا بفضلها وعلى قدر حسن استعمالها يكون المعنى واضحاً وعلى دقة اختيارها يتوقف صواب المعنى.

ثم ينقل الحصري المقارنة التي عقدها الجاحظ بين حكم الألفاظ وحكم المعاني في قوله: «إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية وأسماء المعاني محصورة معدودة ومحصلّة محدودة... »[2].

من خلال هذا النص يتضح أن الحصري يفرق بين اللفظ والمعنى ويميل إلى إرجاع الإبداع إلى الأسلوب وطريقة التعبير، فالإشكال في الألفاظ لأنّها محدودة معدودة بينما المعاني فهي مبسوطة لا نهاية لها، فإنما الشأن في كيفية تصرف الشاعر في المحدود المعدود ومن هنا تظهر قدرته الفنية وإبداعيته. وليس معنى هذا التقليل من شأن الألفاظ.

نقل الحصري رأي ابن المعتز في قضية اللفظ والمعنى: « وقال أبو العبّاس بن المعتز: لحظة القلب أسرع خطرة من لحظة العين، وأبعد مجالاً، وهي الغائصة في أعماق أودية الفكر، والمتأملة لوجوه العواقب. والجامعة بين ما غاب وما حضر، والميزان الشاهد على ما نفع وضرّ، والقلب كالمملي للكلام على اللسان إذا نطق، واليد إذا كتبت، والعاقل

[1] – أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، قدم له وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط1، 2001، ص148–149.

[2] – المصدر نفسه ، ص149.

يكسو المعاني وَشْيَ الكلام في قلبه، ثم يُبْديها بألفاظ كواسٍ في أحسن زينةٍ والجاهل مستعجلٌ بإظهار المعاني قبل العناية بتزيين معارضها واستكمال محاسنها»[1].

يدعو ابن المعتز من خلال هذا النص إلى التأمل والتأني في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني القائمة في النفوس قبل لفظها وإخراجها، فالحاذق بالصناعة يعمل التوازي بين الفكرة والقالب الذي سيحتويها حتى تخرج مكتملة بينما الجاهل بالصّنعة فإن سرعته تؤدي به إلى إخراج فكرته مشوّهة ناقصة , فالمعاني سابقة للألفاظ قابلة للتشكيل مثلها مثل المادة تقبل الصورة التي تخضع إليها، فالشعر صناعة مثل باقي الصناعات.

ويبدو الحصري من خلال النصوص المنتقاة أنه يفصل اللفظ عن المعنى ويرى أن الإبداع يقوم على الصياغة، وهذا النص الذي بين أيدينا والذي قد أورده في كتابه نور الطرف ونور الظرف يؤكد ذلك من خلال استنباط معنى تعليقه على الشعر المحدث وإعجابه به حيث يقول: «فكثيراً ممّن أوردتُ عليك روائع حكمهم، وبدائع كلمهم أعاجم، درّت لهم الفصاحة بغير عُصاب، وسَبَقَتْ إليهم الرجاحة بغير اغتصاب، إذ علموا ما أية معانيها وكيفية مبانيها»[2].

فهنا يشير الحصري إشارة عابرة إلى اللفظ والمعنى فهو يميل إلى الاتجاه البديعي الذي غزا عصره، ورغم ذلك فإنه يفضل التسوية بينهما ليصل الأديب إلى ذروة سامقة في فنه [3].

---

[1] – الحصري القيرواني ، زهر الآداب وثمر الألباب ، ج1، ص145.

[2] – الحصري القيرواني، نور الطرف ونور الظرف، تحقيق ودراسة لينة عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1،1996،ص79.

[3] – المصدر نفسه، ص97.

– ابن رشيق القيرواني (ت:456 هـ)

أخذت قضية اللفظ والمعنى من اهتمام ابن رشيق الكثير ولذلك أفرد لها باباً مستقلا في كتابه العمدة سمّاه " باب في اللفظ والمعنى"[1]. كما أن هذه القضية مبثوثة في ثنايا أبواب كتابه. وتناولها بالتنظير والتطبيق حيث قدم رأيه بكل موضوعية منذ الوهلة الاولى وهو من خلال آرائه يقدم مفهومه للإبداع الشعري والخَلق الفني.

قال ابن رشيق:

« اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للّفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلّا من جهة اللفظ. وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختلّ المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السّمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه في رأي العين إلا أنّه ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختلّ اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأنّا لا نجد روحاً في غير جسم البتة »[2].

عبّر ابن رشيق من خلال هذا النص عن مدى التلازم الموجود بين اللفظ والمعنى فهما عنده توأمان متلازمان ولازمان للعمل الأدبي[3]. فمن الصعب الفصل بينهما لأنهما يؤسسان

---

[1] - ابو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ج1،شرح وضبط عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ،ط2003؛1 ، ص111.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص111.

[3] – عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1988، ص367.

للعمل وضمان نجاحه وتحقيق إبداعه، وندرك من خلال النص مدى تكامل عناصر الأدب وصعوبة إرجاع إبداعيته إلى أحدهما في غياب الآخر لأن الإبداع ينبع من تلاحم هذين العنصرين وجودتهما.

فالنص يحدد موقف ابن رشيق من قضية اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالإبداع من خلال الربط الوثيق بينهما. فهو حريص في تأكيد هذه العلاقة وتوضيحها ويظهر هذا الحرص حين راح يشبه اللفظ والمعنى بالجسم والروح ومدى الترابط الموجود بينهما , وكذلك من خلال توضيح أثر كل طرف على الآخر في حالة القوة والضعف.

ويبدو أن ابن رشيق قد أدرك طبيعة التلازم بينهما وكان واعياً بمفهوم الإبداع ويظهر هذا من خلال تأكيده على العلاقة التلازمية بين اللفظ والمعنى كما يظهر من خلال عرضه لآراء أنصار اللفظ والمعنى ، فأنصار اللفظ يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته وذلك على مذهب العرب, من غير تصنع[1]. ويستدل ابن رشيق بقول بشار بن برد:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية   هتكناَ حجاب الشّمس أو قطرت دما

وفرقة مِنَ الشعراء مَنْ تؤثر سهولة اللفظ واهتمت بذلك إلى درجة النزول بالألفاظ إلى مستوى العامية مثلما فعل أبو العتاهية والعباس بن الأحنف، وفرقة تُؤثرالمعنى على اللفظ مهما كان موقعه من البيت أو القصيدة حيث يقول فيهم ابن رشيق: « فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته: كابن الرومي، وأبي الطيب ومن شاكلهما، هؤلاء المطبوعون »[2].

هكذا وقف ابن رشيق موقفاً معتدلاً، موضوعيا غير متعصب لأحدهما على الآخر,

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص111.

[2] – المصدر نفسه ، ج1، ص113.

الا أنـه كشـف عـن ميلـه لجانـب الألفـاظ حـين راح يصّـرح بـأنّ معْظـم أهـل زمانـه علـى تفضـيل اللفظ حيث قـال: « وأكثـر النـاس علـى تفضـيل اللفظ علـى المعنـى؛ سـمعت بعـض الحذّاق يقـول: قـال العلمـاء: اللفظ أغلـى مـن المعنـى ثمنـاً وأعظـم قيمـة، وأعـز مطلبـا؛ فـإن المعـاني موجـودة فـي طبـاعِ النّـاس، يسـتوي الجاهـل فيهـا والحـاذق، ولكـنّ العمـل علـى جـودة الألفاظ، وحسن السَّبْكِ، وصحّة التأليف، ألا ترى لو أنّ رجلا أراد في المدح تشبيه رَجُلٍ لمَا أخطأ أن يشبهَهُ في الجوُدِ بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المُضَـاءِ بالسيف، وفي العزم بالسّبُل، وفي الحسن بالشّمس فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حُلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر»[1].

يحمل هذا النص في طيّاته أثراً من آثار الجاحظ حين يقول: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك»[2].

إن نـص ابـن رشـيق يبـين الـدور الجليـل الـذي يقدمـه اللفظ للمعنـى فـإذا أراد الشـاعر أن يعبـر عـن معنـى يجـيش فـي صـدره ولـم يحسـن اختيـار اللّفظ الـذي بـه يقدمـه للمتلقـي فإنـه لـن يكون له حظاً من القدر والقيمة في إظهاره.

فالنصـان يشـيران إلـى تفضـيل اللفظ علـى المعنـى كمـا يشـيران إلـى عناصـر أخـرى تضـاف إلى اللفظ كحسن السّبك وصحة التأليف والصياغة.

ويؤكـد ابـن رشـيق علـى علاقـة اللفظ بـالمعنى مـرة أخـرى حـين نقـل عـن ابـن وكيـع وعبـد الكريم النهشلي والثعالبي نصوصـاً تثبت ذلك حيث قال: « وبعضـهم- وأظنـه ابن وكيـع مَثَّلَ

---

[1] - المصدر السابق ، ص113.

[2] - الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص131.

المعنى بالصورة، واللفظ بالكسو؛ فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخستْ حقها، وتضاءلتْ في عين مُبصرها»[1].

ثم نقل عن عبد الكريم: « المعنى مثال، واللفظ حذو، والحذْوُ يتبع المثال؛ فيتغير بتغيره، ويثبت بثباته »[2].

ونقل عن العباس بن الحسن العلوي في صفة بليغ: « معانيه قوالب الألفاظ هكذا حكى عبد الكريم وهو الذي يقتضيه شرط كلامه، ثم خالف في موضع آخر فقال ألفاظه قوالب لمعانيه وقوافيه معّدة لمبانيه، والسَّجع يشهد بهذه الرواية، والقالب يكون وعاءً كالذي تَفَرَّغُ فيه الأواني، ويعمل به اللّبِنُ والآجُرُ، وقد يكون قدراً للوعاء كالذي يقام به اللوالك، وتصلح عليه الأخفاف، ويكون مثالاً كالذي تحذى عليه النِّعال، وتُفصَّلُ عليه القلانس، فلهذا احتمل القالب أن يكون لفظاً مرة ومعنى مرّةً »[3].

فهذه النصوص تشبه اللفظ أحياناً بالصورة وأحيانا بالحذو والمثال وأحيانا أخرى تصنع كل واحد منهما قالبا للآخر. ويختتم ابن رشيق باب اللفظ والمعنى بنص الثعالبي : «البليغ من يحوك الكلام على حسب الأ ماني ويخيط الألفاظ على قدود المعاني وقول غيره: الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار»[4].

– **الألفاظ وارتباطها بالأغراض الشعرية:** أشار ابن رشيق إلى هذه العلاقة التي تربط الألفاظ بمناسبتها من الموضوعات والأغراض حين راح يقسِّم الأقوام حسب انتصارهم للفظ أم للمعنى فقال:

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص113.

[2] – المصدر نفسه ، ص133.

[3] – المصدر نفسه ، ص113.

[4] – المصدر نفسه ، ص114.

« قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته، على مذهب العرب من غير تصنع كقول بشار:

إذا ما غضبنا غضبة مُضريّة هتكنا حجاب الشمس أو قطرتْ دمَا

إذا ما أعرنا سيّداً مِن قبيلةٍ ذَرى مِنبرٍ صلَّى علينا وسلّمَا

وهذا النوع أدلّ على قوة، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار، وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النحت»[1].

ويظهر إعجاب ابن رشيق بمثل هؤلاء الشعراء، الذين يبدون حرصاً في اقتناء الألفاظ الجزلة والفخمة دون تصنع أو تكلف، فهم يحذون حذو العرب، فمثل هذا الأسلوب الفني يفضلّه إذا تلاءم والغرض الذي فيه، ويرى ابن رشيق أن غرضي المدح والفخر أنسب الأغراض الشعرية له. لذلك فقد اشترط في غرض المدح حيث قال: « وسبيل الشاعر إذا مدح ... أن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية »[2], وذلك مراعاة لمقام الممدوح .

ويمكن رد إعجاب ابن رشيق بهذين البيتين إلى الألفاظ المنتقاة بحرصٍ وذكاء كبيرين وإلى مناسبة الألفاظ للموضوع الذي جاءت فيه.

- **عدم مناسبة الألفاظ للغرض:**

أشار ابن رشيق إلى هذه المسألة حين تعرض بالحديث إلى فرقة أصحاب الألفاظ التي لها جلبه وقعقعة دون طائل معنى كثير وضرب مثلا لهذا الفريق ببيتي ابن هاني الأندلسي حين قال:

---

[1] – المصدر السابق ، ص111.

[2] – ابن رشيق ، العمدة، ج2، ص408.

أصاخت فقالت وقْعَ أجرَد شيظم وشامت فقالت: لمْعَ أبيض مخْذَم

وما ذُعِرَتْ الا لجَرْسِ حُلِيِّهَا ولا رَمَقَتْ إلا بُرى في مِخْدمِ

ومن المآخذ التي أخذها ابن رشيق على هذا الفريق اعتماد شعرائه على ألفاظ صاخبة دون فائدة تُجنَى من ورائها. فقال: « وليس تحت هذا كلّه إلّا الفساد وخلاف المراد، ما لذي يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها فتوهمه بعد الإصاخة والرمق وقع فرس أو لمع سيف؟ غير أنها مغزوة في دارها أو جاهلة بما حملته من زينتها، ولم يخف عنا مراده أنها كانت تترقبه فما هذا كلّه ؟ »[1].

ويرد ابن رشيق ضعف أبيات ابن هاني إلى خروجه عن الطبع وتحليه بالكلفة والتصنع.

وهذا يدل على إنصاف ابن رشيق ونزاهته كناقد وردّ العلّة إلى أسبابها لذلك يقول منصفاً أشعار الشاعر في محطات أخرى: « وكانت عند أبي القاسم مع طبعه صنعة فإذا أخذ في الحلاوة والرقة وعمل بطبعه وعلى سجيته، أشبه الناس، ودخل في جملة الفضلاء، وإذا تكلّف الفخامة وسلك طريق الصنعة أضرَّ بنفسه، وأتعب سامع شعره، ويقع له من الكلام المصنوع والمطبوع في الأحايين أشياء جيدة»[2]. والواضح أن ابن رشيق يربط نجاح العمل الإبداعي والخلق الفني بالألفاظ والمعاني وتحري الطبع وترك التصنع.

إن النقد الموجه إلى هذا الفريق الذي يناصر الألفاظ يتعلّق بالألفاظ المدوّية التي تحدث جلبة وصخبا فإذا فتشت عن معنى من ورائها فلا تجده، وكذلك فهذه الألفاظ لا تناسب الغرض الذي قيلت فيه.

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص112.

[2] – المصدر نفسه ، ص112.

- **سهولة اللفظ :**

وقد أثار هذه العلاقة حين تحدث عن الفريق الذي يؤثر الألفاظ السهلة فاغتفر له فيها الركاكة واللّين المفرط، وضرب مثلا بأبيات أبي العتاهية التي يقول فيها:

يا إخوتي إنَّ الهوى قاتلـي	فيسِّروا الأكفانَ من عاجِلِ
ولا تلوموا في اتباّع الهوى	فإنّني في شُغل شاغِلِ
عيني على عتبةٍ مُنْهَلَّةُ	بِدَمْعِهَا المنْسكِبِ السَّائل
يا مَنْ رأى قَبْلِي قتيلاً بَكَى	من شدّةِ الوجدِ على القاتِلِ
بسطتُ كفي نحوكم سائلاً	ماذا تردّون على السّائل؟
إنْ لم تُنِيلُوه فقولُوا لَه	قولاً جميلاً بَدَلَ النَّائلِ

ويروي ابن رشيق بعدها قصة جمعت أبا نواس والحسين بن الضحاك وأبا العتاهية وانتهت بإقرار الشاعرين بتفوق أبي العتاهية قائلين: « أما مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذه القصيدة، وحسن هذه الإشارات، فلا نُنْشِدُ شيئا»[1].

ورغم سهولة الألفاظ ولينها فإنها تتناسب والغرض الذي جاءت فيه وهو الغزل ولذلك قال ابن رشيق في باب النسيب: « حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها قريب المعاني سهلها، غير كزّ ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، ليّن الإيثار، رطب المُكْسَرِ، شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرصين»[2].

وهكذا ربط ابن رشيق بين اللفظ والأغراض فجاءتْ فكرته محتوية على ثلاثة أقسام، قسم من الشعراء يستعمل ألفاظاً فخمة جزلة دون تكلف ولا تصنع ويرى أن المدح والفخر

---

[1] – المصدر السابق، ص113.

[2] – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص397.

هي أنسب الأغراض لها، وقسم يميل إلى الألفاظ المدوية دون طائل معنى ولا كثير فائدة، فألفاظه غير مناسبة لأغراضه التي جاءت فيها , وقسم يميلُ إلى الألفاظ السهلة اللّينة ويرى أن الغرض الأنسب لها هو الغزل، ذلك أن الغزل يحتاج إلى اللّيونة والسهولة.

وهكذا يكون ابن رشيق قد ربط اللّفظ بالغرض الذي يلائمه وبهذا يفهم الإبداع على أنه تناسب وتناغم يحدث في النص نتيجة حسن اختيار المبدع لألفاظه المناسبة لمقاصده فغرضا المدح والفخر يحتاجان إلى عينة من الألفاظ، وغرض الغزل والدعابة يحتاج إلى شاكلة من الألفاظ، فالإبداع حسب رأيه لا يكمن فقط في قوة اللفظ بل أيضا في مناسبته للموقف الذي يعيشه الشاعر. لان الإبداع انتقاء يقع في المعجم اللغوي للشاعر وذلك يتطلب مهارة.

كما انتبه ابن رشيق إلى مسألة هامة تتعلّق بالإبداع وهي توظيف الألفاظ حسب التخصص، إنه يؤمن بوجود لغة خاصة بالشعر قد لا تستعمل في غيره من الفنون وأنه لابد للفظ من خصائص ليكون صالحاً للاستعمال في الإبداع الشعري, ولذلك فهو يرى أن للشعراء ألفاظا معروفة ومألوفة لديهم يستخدمونها ولا يجوز لهم أن يستغنوا عنها ويوظفوا غيرها ولا أن يتجاوزوها كما أجاز لهم استعمال بعض الألفاظ الأعجمية، كما نادى بضرورة الفصل بين الشعر والفلسفة لأن لكل منهما مجاله الخاص به وألفاظه الخاصة به وإن استعمل ألفاظ الفلسفة فبمقدار حتى لا يتحول الشعر إلى نص غامض لقد لا حظ النقاد القدامى ومنهم الآمدي ظاهرة توظيف الشاعر للأفكار الفلسفية وأثرها في الشعر مشيراً إلى أنها تؤدي إلى غموض المعنى الشعري وإبْهامهِ[1].

حيث يقول: « وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكُتَّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمُّوها الكتابية لا تجاوزونها إلى سواهَا، إلا أن يريد شاعر يتظَّرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة،

[1] – حسين لفته، المعنى في النقد العربي القديم، دار صفاء للنشر والتوزيع ,عمان، 2013، ص169.

وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديماً، وأبو نواس حديثا فلا بأس بذلك، والفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر؛ فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصْبَ العَيْن فيكونا متكئا واستراحة، وإنما الشعر ما أطرب وهزَّ النفوس، وحّرك الطباع؛ فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبُني عليه، لا ما سواه »[1].

وهكذا يبين ابن رشيق أنه إذا كانت الوسيلة الشعرية هي الألفاظ فانها تختلف عن ألفاظ الكتاب والفلاسفة ذلك لأن الشعر من مهامه هزّ النفوس والإطراب فلابد للشاعر التسلح من الألفاظ بما من شأنها أن تفي بالغرض.

يستمد ابن رشيق نظرته للّغة من خلال وظيفة الشعر. ورغم اختلاف النقاد حول موقف ابن رشيق القيرواني، الذي قد يشهد له بالغموض، إلّا أنّه حاول أن يوفق بين اللفظ والمعنى ذلك لاهتمامه بالشكل النهائي للقصيدة وصياغتها الصياغة اللائقة التي تدل على روح الإبداع ومن هنا فقد رأى أنه لا خير في لفظ لا يحتوي على معنى، ولا يمكن أن يؤدي المعنى المطلوب إلا بفضل اللفظ وفْق الصياغة التي يرتضيها الشاعر فعلاقة الجسد بالروح تعبر عن سريان المعنى في أعضاء القصيدة ويأخذ هذا المعنى شكلا متميزا يدل على الابداع .وإذا كان ابن رشيق قد تناول القضية من الجانب النظري فكذلك فإنه كثيرا ما يقف ناقدا أشعار الشعراء من جهة اللفظ أو المعنى مبينا العيوب والأخطاء التي وقعوا فيها ، فقد اهتم النقاد بالمعنى لأنه الأساس الذي يبني عليه فكرهم النقدي فقد اشترطوا في صحته أن كون مطابقا لمرجعيته الفكرية ولذلك عدّهُ بشر بن المعتمر مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة[2].

ومن بين الأمور التي عالجها ابن رشيق:

---

[1] – ابن رشيق، العمدة،ج1، ص114.

[2] – الجاحظ، البيان والتبيين ج1، قدم له وبوبه وشرحه علي بو ملحم , دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر , بيروت – لبنان ,2002 , ص136.

- **التعقيد المعنوي:**

والمعقد من الكلام « هو الذي يحتاج إلى جهد في تقريب المعنى لعدم وضوحه وابتعاده عن وجوه الدلالة المقصودة في النص»[1].

وقد أرجع ابن رشيق ميل الشعراء إلى تعقيد المعنى وإغرابه لضرورة أو ليدل على قدرته في تصريف الكلام وتعقيده نحو قول الفرزدق:

نُفلِقُ هامَا لَمْ تَنَلْهُ أَكُفُّنَا   بأسيافنا هام الملوك القماقم

« يريد أي قوم لم نملكهم ونقهرهم وهذا عند الصدور المذكرين بالعلم تكلّف وتعمّل، لا تعرفه العرب المطبوعون »[2].

وكما يردّ التعقيد الى ثقة الشعراء بأنفسهم وإغراباً على الناس كتعقيد المتنبي في الابتداء:

وفاؤكما كالربّع أشجاه طَاسِمُهْ   بأنْ تُسْعِدَا والدّمع أشفاهُ سَاجمُهْ[3]

يقول ابن رشيق « فهذا البيت يحتاج إلى الأصمعي لكي يفسّر معناه »[4].

فهذا النقد يدل على حرص ابن رشيق على المعنى ووضوحه .

- **تكرار الحروف وتقاربها:**

---

[1] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة المجمع العلمي، العراقي، بغداد، 1987، ص280.

[2] – العمدة، ج1، ص218.

[3] – المتنبي، الديوان , ج3 ، شرح ابي البقاء العكبري ، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى الشباني، مصر ،1936 ، ص325.

[4] – العمدة، ج1، ص202.

ومن المآخذ التي أخذها على الشعراء في ما يخص الألفاظ تقارب الحروف من حيث المخارج أو تكرارها وهذا يؤدي إلى ثقل اللسان عند النطق بها ويستدل بقول بِشر:

لمْ يُضِرْهَا والحمد لله شيٌء   وانْثَنَتْ نحو عَزف نفس ذهول

ويعلق ابن رشيق: « فإن القسيم الأخر من هذا البيت ثقيل؛ لقرب الحَاء من العين وقرب الزاي من السين»[1]. ومعنى هذا أن مثل هذا الخطأ يخل بفصاحة الكلام ويخرجه من دائرة الإبداع.

وقف ابن رشيق أمام آراء النقاد التي خطَّأت الشعراء من جهة اللفظ أو المعنى مثبتا في كثير من الأحيان صحّة ما ذهب إليه الشعراء ومخالفاً آراء النقاد ومن ذلك مخالفته للنقاد في ما يتعلق بصحة المعنى و الوصف .

فقد أدرك النقاد عَدَم دقة الشعراء في وصف الأشياء لذا عدُّوا مثل هذه الأوصاف خاصة ولهذا راحوا يصحّحون لهم تارة بإيجاد البديل، وتارة بالاكتفاء بالإشارة ولقد خالف ابن رشيق الآمدي في ما خَطَّأَ فيه البحتري قوله:

هجرتْنا يقضى وكادَتْ على مذْ   هبها في الصدود تَهْجُرْ وَسْنَى

فقال الآمدي: « هذا غلط لأن خيالها يتمثل لَـهُ في كلِّ أحوالها، يقظى كانت، أو وسْنَى، أو ميّتة »[2].

فالناقد هنا يؤاخذ الشاعر على صحة المعنى التي لا تتحقق إلا بمطابقتها لحقيقة ما يتحدث عنه الشاعر واتفاقها مع ما فيه من خصائص وصفات , فالشاعر حسب رأي الناقد ينبغي أن يكون على وعي كامل وإدراك تام للشيء الذي يتحدث عنه لأن الانحياز عن هذا يؤدي إلى وقوعه في خطأ معنوي وقد علق ابن رشيق على قول الآمدي وقد ذهب إلى ما

---

1 – المصدر السابق ، 219.

2– العمدة، ج2 ، ص503.

ذهب إليه الشاعر: « وأنا أقول إن مراده أنها لشدة هجرِهَّا لَهُ وجنُوِّها عليه لا تراه في المنام إلا مهجوراً ولا تراه جملة، فالمعنى حينئذ صحيح، لا فساد فيه، ولا غلط.... وليس بين بيتي البحتري تناسب من جهة المعنى جملة واحدة؛ لأنه أولا يحكي عنها وثانيا يحكي عن نفسهِ، بل إن في اللفظ اشتراكا ظاهرا »[1].

فابن رشيق قد استوعب المعنى الذي قصده الشاعر من خلال توظيفه للألفاظ لأنه يحمل بين جنبيه شخصية شاعر وناقد.

- **مخالفة النقاد في نقد اللفظ :**

ومن الأمثلة التي خالف فيها ابن رشيق رأي النقاد من جهة اللفظ دفاعه عن بيت البحتري حين قال:

أبا غالب بالجودَ تذْكُرُ واجبي   إذا ما غنيُّ الباخلين نسِيْهِ

قال ابن رشيق معلقا: « وزعمَ أنّه لَحْنُ، ولستُ أرى به بأْساً، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية، فإذا أسكنَ الياء وما قبلها مكسور لم تكُنْ الهاء إلّا مكسورة إتباعاً لِمَا قبلها، ولاسيما وهي طرفٌ وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة.. وقال رؤبة:

كأنَّ أيديهِنَّ بالقَا عِ القَرِقْ

ولم يُقلْ أيديهِنَّ بالضمِّ استثقالاً، وأيضا فكأنَّه- أعني البحتري- نوى الوقوف ثم جرَّ القافية كَعادتها في تحريك السّاكن أبداً إلى الجرِّ »[2].

فابن رشيق يستدل بقول شاعر من القدماء رؤبة فهو يقرّ بأن الضرورة الشعرية خاصية من خصائص الشعر ويشير إلى إمكان تسويغها على وجه من الصواب وهو مما يعكس

---

[1] - المصدر السابق ، ص503.

[2] - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص505.

إكبار ابن رشيق لشعر المحدثين كما هو يكبر شعر القدماء فهذا الموقف النقدي من الضرورة الشعرية وإن كان يقدر الشعر بمعايير لغوية تخضع لمبدأ الخطأ والصواب، إلا أنه موقف يمكن أن نصفه بالإيجابية لما فيه من إدراك لتمييز لغة الشعر عن لغة النثر، فإذا كانت هذه الضرورات قيوداً على الشعر، فإنها كذلك باب للإبداع من خلاله يبتكر الشعراء صيغا واساليب ومفردات تزيد في قوة اللغة .

ان مفهوم الإبداع عند ابن رشيق هو ما يمكن للشاعر من كسر للوزن وزيغ عن الضوابط أحيانا والتقاليد اللغوية والعروضية أحيانا أخرى، ليحقق الشعرية.

إنّ فهم ابن رشيق لطبيعة الإبداع الشعري ومرونته في معالجة الضرورة يتجاوز مفْهُوم بعض النقاد القدامى فهذا يدل على ذوقه الفني في تقدير الإبداع.

ولقد رأى ابن رشيق أن الشعراء القدامى قد أجازوا الضرورة وقد أخذوا بها اضطراراً واختياراً فمعنى ذلك أن ابن رشيق يجيز ذلك للمتأخرين أيضا ركوبها قياساً على شعر المتقدمين, فقد احتكم إلى القياس وهو معيار عقلي، قياس الشاهد على الغائب أو قياس الأشباه بالنظائر[1].

هكذا كان مفهوم الابداع في علاقته بقضية اللفظ والمعنى عند ابن رشيق, فهما عنصران أساسيان ويصل إلى الوعي بتآلفهما في كيان واحد تكون خلاصته دلالة عميقة وهي الروح والجسد حيث كانت دراسته لها تنظيرية وتطبيقية. فقد استوعب آراء سابقيه ومعاصريه دون أن يكون ذلك سبباً في طمس معالم شخصيته المغربية التي تظهر بين الفينة والأخرى إما شارحة وإما محلّله وإمّا نَاقدة ومخالفة لآراء غيرها.

- ابن شرف القيرواني (ت : 460هـ)

[1] – ينظر: أ حسن مزدور، معاييرالنقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الأداب ،القاهرة ،ط2009،1 ، ص42.

تناول ابن شرف قضية اللفظ والمعنى من الناحية التنظيرية والتطبيقية، وأكّد على الصياغة الفنية في العمل الفني والتي عدّها أساس الإبداع، فالعبرة ليست بالألفاظ وحدها، فقد تكون الألفاظ منتقاة بعناية مميزة ولا تحمل بين جنباتها معنى يستفاد منه، كما يمكن أن تكون المعاني جيدة والألفاظ التي تحملها مبتذلة، ولذلك فقد خاطب ابن شرف الناقد، ونصحه بالتروي وعدم العجلة أثناء الحكم النقدي حيث يقول: «واعلم أن العجلة في كل شيء: موطئ زَلُوق، ومركب زهوق فإن من الشعر ما يملأ لفظه المسامع ويرد على السامع منه قعاقع فلا يرعك شماخة مبناه وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خالياً فاعدده جسماً بالياً، ولذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملة وكلمات مبتذلة فلا تعجل باستضعافها حتى ترى ما في أضعافها فكم من معنى عجيب في لفظ غير غريب والمعاني هي الأرواح والألفاظ هي الأشباح فإن حسُناً، فذلك الحظ الممدوح وإن قبح أحدهما فلا يكن الروح»[1].

يثير ابن شرف في هذا النص قضايا مهمة ومن بينها التريث أثناء إصدار الأحكام النقدية، فعلى الناقد أن يتميز بالعقل والحصافة والفطنة في تمييزه للألفاظ والمعاني فالعبرة بالشاعر المبدع الذي بإمكانه استثمار الوسيلة المتمثلة في اللغة في التعبير عن أفكاره الجديدة غير المسبوقة في إنتاج غيره من الشعراء. كما أثار قضية تلازم الألفاظ والمعاني، لأن الألفاظ عنده بمثابة الأشباح والمعاني بمثابة الأرواح.

ويبدو من خلال هذا النص أن ابن شرف متأثر بابن قتيبة إلا أنه يرى أن القبح في المعنى أشد منه في اللفظ[2].

---

[1] – أبو عبد الله محمد ابن شرف، أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926، ص27–28.

[2] – بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص174.

ويشير ابن شرف إلى ضرورة التلازم بين اللفظ والمعنى ومدى الإيجابية التي تنتجها فهو يقترب من رؤية ابن رشيق القيرواني، حين جعل الألفاظ أجساماً والمعانى أرواحاً.

تناول ابن شرف القيرواني اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالفصاحة، إذ أشار إلى بعض العيوب التي تعتري اللفظة أثناء التأليف ومن بين هذه العيوب:

- **تنافر حروف الكلمة:** والذي يؤدي إلى ثقل نطق الحروف مما يؤثر سلباً على التركيب والسياق الذي وردت فيه، وقد ضرب ابن شرف مثلاً بشعر جرير حيث قال: « ومما يعاب به الشعر ويستهجنه النقد خشونة حروف الكلمة كقول جرير:

وتقول بوزع قد دَببْتَ على العصا   هلا هزأت بغيرنا يا بوزع

وهذا البيت في قصيدة من أحلى قصائد جرير وأملحها وأجزلها وأفصحها فثقلت القصيدة كلها بهذه اللفظة»[1].

وبما أن الناقد ابن شرف يحرص على جمالية القصيدة وعلى تحقيقها للإبداع، فإنه يهتم بحروف الكلمة التي لن تحقق فصاحتها إلّا بإبتعادها عن الثقل، ويوضح أثره السّالب على القصيدة كلّها حيث تسلبها جماليتها وينال من إبداعيتها؛ فخلوصُها من التنافر يجلبها العذوبة والخفّة على اللسان والسمع[2] , والضابط لمعرفة الثقل عند ابن شرف هو ذوقه السليم وحسه الصادق الناجم عن النظر في كلام البلغاء.

- **تنافر الكلمات** : وقد عدّه ابن شرف من عيوب الشعر المذمومة،و الذي يحدث نتيجة عدم انسجام الكلمات المتجاورة حيث قال: «ومن عيوبه المذمومة- أي الشعر- مجاورة الكلمة مالا يناسبها ولا يقاربها مثل قول الكُمَيْت:

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص38.

[2] – ينظر:السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الجوزي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص9.

حتّى تكامل فيها الدّلُ والشَّنَبُ

وكما قال بعض المتأخرين في رثاءٍ:

فإنّك غُيِّبْتَ في حُفْرةٍ تراكم فيها نعيمٌ وحورُ

وإن كان النّعيم والحور من مواهب أهل الجنّة فليس بينهما في النفوس تقارب ولا لفظة تراكم ممّا يجمع بين الحور ولا النّعيم، ومثله قول بعضهم:

والله لولا أن يُقال تغيّرا وصبا وإن كان التّصابي أجدرا

لأعاد تفاح الخدود بنفسجاً لثما وكافور الترائب عنبرا

فالتِفَاح ليس من جنس البنفسج، لأن التّفاح ثمرة، والبنفسج زهرة، وقد أجاد في جمعه بين الكافور والعنبر، أنهما من قبيل واحد، ولو قال:

لأعاد ورد الجنَتين بنفسجا لثما وكافور الترائب عنبرا

لأجاد الوصف، وأحسن الرصف، لكون الورد من قبيل البنفسج، فهذا النوع فاقتصد، وهذا الشرع فاعتمد»[1].

وكما اهتم ابن شرف باللفظة المفردة فإنه كذلك أولى اهتماماً للكلمة داخل التركيب، إذ أن عدم تلاءم الكلمة مع جاراتها من الكلمات يؤدي إلى الإخلاء بشرط من شروط الفصاحة ويؤثر على المعنى، فابن شرف لم يتوقف عند حد النقد بل قدّم البديل لما يراه غير صائب، فقدّم الصياغة التي يراها سليمة من وجهة نظره وبذلك فهو يربط بين اختيار اللفظ في آداء المعنى من خلال الحرص على تحقيق الفصاحة في الكلمات.

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص38–39.

- **التعقيد في الألفاظ:** وهو من العيوب التي تطرأ على الألفاظ والتي أشار إليها ابن شرف ، و شرح معناه عند النقاد حيث يقول: « ويكره النقاد تعقيد الكلام في الشعر وتقديم آخره وتأخير أوّله، كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربُه

يمدح به إبراهيم بن هشام المخزومي وهو خال هشام بن عبد الملك فعنى هذا الكلام أن إبراهيم بن هشام ما مثله في النّاس حيٌّ إلّا مملكٌ يعني هشاماً أبو أمه أي جدّ هشام لأمّه أبُو إبراهيم هذا الممدوح فهو خاله أخو أمّه فهو يشبهه في النّاس لا غير، وهذا غاية في التعقيد والتنكيد وليس تحته شيء سوى أنه شريف كابن أخته»[1].

يحرص ابن شرف من خلال هذا النص على سلامة التركيب وذلك بخلوه من سوء التقديم والتأخير لأنه من شأنه أن يعطل المعنى ويتسبب في غمُوضه والتباسه على المتلقي. فالتعقيد هو الذي يستهلك المعنى ويشين الألفاظ[2] , ويخلي بالإبداع

- **الخطأ في النحو**: من أشد عيوب الشعر التي أشار إليها ابن شرف الخطأ في النحو حيث يقول: « ومن عيوب الشعر اللّحن الذي لا تسعه فسحة العربية كقول الفرزدق:

وعضُّ زمان يا ابن مروان لم يدعْ من المال إلا مسْحتاً أو مجلّفُ

فرفع مجلفا وحقّه النصب، وقد تحَيَّل له بعض النّحويين بكلام كالضّريع لا يسمن ولا يغني من جوع وكقول جرير الخطفي:

ولو ولدتْ لِعنزة جروَ كَلْبٍ لسُبَّ بذلك الجرو الكلابا

---

[1] – المصدر السابق ، ص38.

[2] – ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص152.

فنصب الكلاب بغير ناصب وقد تحَيَّل أيضا بعض النّحويين على وجه الإقواء أسن منه فاحذر مثله، وإياك وما يعتذر منه بفسيح من الحذر فكيف بضيقٍ»[1].

يرفض ابن شرف أي عذر يقدم للشاعر الذي وقع في اللّحن ذلك لمخالفته قواعد اللغة العربية وخروجه عنها , فالاخلال بالنحو اخلال بالابداع .

– النقد الأخلاقي :

وكما أولى الألفاظ أهمية فكذلك فعل مع المعاني، وقد هيمنت النزعة الأخلاقية والدينية على نقده له ويظهر احتكامه للمقياس الأخلاقي حين راح ينقد شعر امرئ القيس فوقف أمام معانيه الشعرية في قوله:

ومثلُك حبلى قد طرقتُ ومرضعاً   فألهيتُها عن ذي تمائم مُحْول[2]

حيث علّق ابن شرف عليه قائلاً: « وإنما المعروف للعاشق الإنفراد بمعشوقته واطّراح سواها كالقيسين في ليلى ولبنى وغيلان بمية وجميل ببثينة وسواهم كثير فلم يكن لها عاشقاً بل كان فاسقاً»[3].

يشير ابن شرف إلى قبح المعنى وفحشه، ويعلق على البيت: « ومثل هذه لا يصبو إليها من له همّة وهذه الصفات كلّها تستقذرها نفس الصعلوك والمملوك»[4].

فابن شرف يميل إلى الغزل العذري لأنه يجعل من المحبوبة الواحدة مدار الحب، ولا يتعداها، ويرفض المعنى لمخالفته النزعة الأخلاقية، فهو يرفضه لفحشه، فالحبلى قد جبل

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص37–38.

[2] – امرؤ القيس، الديوان, ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،ط5، 2004، ص113.

[3] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص29.

[4] – المصدر نفسه ، ص30.

الله النفوس على الزهد في إتيانها والإعراض عنها لوجوهٍ كثيرة. ويظهر إحتكام ابن شرف إلى المعيار الأخلاقي وتغييب أي معيار فني في قبوله لمثل هذا المعنى[1].

وقد اتخذ ابن شرف في موضع آخر شعر زهير نموذجاً ليدلّ على الخطأ الأخلاقي الذي وقع فيه حين قال:

رأيتُ المنايا خبط عشواء من تصبْ   تمته ومن تخطئ يُعَمَّر فيهرم[2]

فيعلق قائلا: « وقد علم هو وعلم العالم حتى البهائم أن سهام المنايا لا تخطئ شيئا... إنّما أدخل الوهم على زهير موت قوم عبطة وموت قوم هَرَماً، فظنّ طول العمر إنما سببه أخطاء المنية، وسبَبُ قصرهِ إصابتها. وهيهات الصواب من ظنه لم يؤخر الهرم إلّا أنها ما قصدته، فحين قصدته أصابته »[3].

فابن شرف يؤاخذ الشاعر ليس بحكم الدين ولكن بحكم العقل ولاسيما وأنه نعت بالحكمة والرفعة؛ وإذا كان النقاد القدامى ومنهم الجرجاني في وساطته لم يشترط دخول العنصر الأخلاقي في تحديد قيمة الشعر إذْ لو كانت الديانة وسوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر أوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين[4], فابن شرف يحتكم الى الأخلاق لقد طبعت آراء ابن شرف طوابع الأخلاقية[5].والتي كان مصدرها الثقافة الدينية فكانت المحرك

[1] – فإنّي رأيت من يعيب إمرؤ القيس في قوله (البيت)، رفض قدامة ابن جعفر تحكيم المعيار الأخلاقي فيما يخص هذا البيت فيذكر أن المعنى فاحش وليس فاحشتهُ في نفسه ممّا يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته، ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص66.

[2] – زهير بن أبي سلمى، الديوان , شرحه وضبط نُصُوصَه وقدم له عمر فاروق الطّبّاع، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، دط، دت،ص75.

[3] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص33–34.

[4] – علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه , تحقيق و شرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي , المكتبة العصرية , صيدا–بيروت ,ط1 , 2006 ، ص50 .

[5] – محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، 2000، ص171.

لمثل هذه الآراء النقدية، في حين أن الشاعر قد انطلق من الواقع الذي يعيشه لأن المعرفة لا تثبت إلا من الواقع، فالواقع الذي يرتبط به الإنسان والشاعر هو الذي يطعمه ويسقيه وينتج له معرفته وهو يتفاعل معه [1] فللواقع جبريته المعرفية.

– **عدم مراعاة المقام :**

ومن صور النقد الموجّه للمعنى أيضا عند ابن شرف ما يتعلق بمراعاة المقام لاسيما مقام الممدوح وهي صورة توارثها الشعراء جيلاً بعد جيل ولهذا يوجه نقده إلى بيت زهير الذي يمدح فيه حصن بن حذيفة بن بدر:

تراه إذا ما جئته متهللا   كأنّك تعطيه الذي أنت سائله[2]

وقد تعودت العرب في مدحها أن ترسم صورة نموذجية للممدوح تدل على الكرم والهيئة ومن هنا يرفض الناقد صورة الممدوح التي قدمها زهير ويعلل رفضه للبيت قائلا: « مدح بها شريفاً أي شريف، فجعل سروره بقاصده كسروره بمن يدفع شيئا من عرض الدنيا إليه. وليس من صفات النفوس العارفة السامية والهمم الشريفة العالية إظهار السرور إلى أن تهلل وجوههم وتسر نفوسهم بهبة الواهب. ولا شدّة الابتهاج بعطية المعطي، بل ذلك عندهم سقوط همّة وصغر نفس. وكثير من ذوي النفوس النفيسة، والأخلاق الرئيسة، لا يظهر السرور متى رزق مالاً عفْواً بلا منّة منيل، ولا يد معط مستطيل، لأنه عند نفسه أكبر منه، ولأن قدر المال يقصر عنه، فكيف يُمدح ملك كبير، كثير القدر، عظيم الفخر بأنه يتهلل وجهه ويمتلئ سروراً قلبه، إذا أعطى سائله مالا؟ هذا نقض البناء، ومحض الهجاء، والفضلاء يفخرون بضد هذا، قال بعضهم:

ولسْتُ بِمَفْراح إذا الدَّهرُ سرَّني   ولا جزع من صرفه المتقلِّب

---

[1] – حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007، ص89.

[2] – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص59.

وإنّما غرَّ زهيراً وغر المستحسن بيته هذا ما جبلوا عليه من حب العطاء وما جرت به عاداتهم من الرغبة في الهبات والاستجداء، وليس كل الهمم تستحسن ذلك، ولا كلّ الطّباع تسلك هذه المسالك»[1].

وهكذا يرى زهير أن السرور الذي أظهره الشاعر على وجه الممدوح ينتقص من قيمته وهمته ووقاره فجعله يتساوى مع المعطى في السرور. فابن شرف قد تناول المعنى من حيث احترامه أو خروجه عن ما تعود العرب المدح به فعلى الشاعر في عرف الشعر القديم إذا انتقل إلى المديح فعليه في رأي النقاد أن يسلك طريقة الإفصاح والإشادة[2] إلّا أن الشاعر أراد المبالغة فخرج بالصورة إلى الشكل الذي لم يُتعود عليه.

وقد ذكر قدامة بن جعفر الفضائل النفسية التي يطرقها الشاعر المجيد في المدح وهي العقل و الشجاعة والعدل والعفة وهي فضائل جامعة لفضائل أخرى كالمعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحكم ويجعل قدامة الفضائل النفسية أساساً للمدح ويجعل ما سواها كالمدح بأوصاف الجسم من جمال وبهاء معيباً[3].

وقدامة بن جعفر قد نظر إلى البيت الذي نقده ابن شرف نظرة مخالفة، حيث علق عليه قائلا: « فزاد في وصف السخاء بأن جعله يهش له ولا يلحقه مضض ولا تكره لفعله ثم قال:

فَمِنْ مثل حِصْنٍ في الحروب ومثْله   لإنكارِ ضيم أو لخصْمٍ يجابلُهُ

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص34–35.

[2] – أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر، سوريا– دمشق، ط1،2010، ص310.

[3] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص95–96–184.

فأتي في هذا البيت بالوصف من جهة الشجاعة والعقل فاستوعب زهير أبياته هذه المديح بالأربع الخصال التي هي فضائل الإنسان على الحقيقة»[1].

- فزهير حسب رأي قدامة قد وصف ممدوحه بالعفة والسخاء والشجاعة والعقل، فقد أراد ابن شرف ممدوحاً صورته جاهزة في ذهنه، تعودت عليها ذاكرته في حين أراد الشاعر ممدوحاً يبدو في صورة مختلفة تدل على حبِّه وفرحه بالعطاء فهو يفرح لفرح المعطي.

ويبدو ابن شرف من خلال تناوله لقضية اللفظ والمعنى أنه يميل إلى المعنى إلّا أنّه لم يغفل اهتمامه باللفظ لأنه السبيل إلى التعبير عن المعنى وإيصاله للمتلقي.

ومن خلال تتبع مجهودات نقاد المغرب في هذه القضية تتكون لدينا صورة حول حرص هؤلاء في رسم معنى للإبداع ومفهومه في علاقته مع اللفظ والمعنى.

ولذلك فقد وزعوا اهتمامهم بين التنظير والتطبيق للوصول إلى تفهم أبعاد القضية فنيا وإدراك مدى الأثر الذي تحدثه في الإبداع الشعري وإذا كان نقاد المغرب قد اعتمدوا على المصادر النقدية المشرقية فإن هذا لم يمنع شخصياتهم من الظهور والذي يطالعوننا به أثناء الشروحات التي يقدمونها أو التحليل والنقد وإما أثناء مخالفتهم لآراء السابقين وكان حرصهم أيضا واضحاً في الجمع بين قطبي القضية أي اللفظ والمعنى وفي توضيح فائدة الجمع بينهما لأنهما الأساس في صياغة العمل الشعري وفي تحقيق إبداعيته فكل من مال الى طرف من الثنائية لم يغفل الطرف الآخر.

---

[1] - المرجع السابق ، ص97.

3- مفهوم الإبداع وعلاقته بقضية اللفظ والمعنى في النقد الاندلسي

إن حرص نقاد الأندلس على فهم الإبداع أدى بهم إلى سَبْرِ أغوار مكوناته وعناصر بنائه وهما اللفظ والمعنى فجاءت دراستهم " لقضية اللفظ والمعنى" يتغلب فيها الجانب التطبيقي على النظري.

- ابن شهيد (ت :430هـ)

عبّرت نصوص ابن شهيد التي تناولت قضية اللفظ والمعنى عن الطريقة التي يفهم بها الإبداع الشعري. فقد نظر إلى اللفظ والمعنى على أنهما من المكونات الأساسية للعمل الشعري، ومحكومة بفكرة الإبداع، وأن إيلاء أحد الطرفين الأولوية في التعبير دون الآخر يعدّ مسّاً وتشويشاً لعملية التعبير نفسها ومن ثم عملية الإبداع.

فَسِرُّ الإبداع يراه ابن شهيد يكمن في القوة الشاعرية التي يمتلكها الشاعر في حسن صياغة الطرفين والجمع بينهما في أبهى حلّة.

ولتحقيق ذلك أشار ابن شهيد إلى ضرورة حسن اقتناء العناصر، بحيث يدعو إلى البحث عن اللفظ الرائق والمعنى الرفيع الذي ينتج من اجتماعهما البيان, وحذّر من البهرجة والتزيين لأنها تعطي صورة خادعة حيث قال: « ومن الواجب على الناقد أن يبحث عن الكلام، ويفتش عن شرف المعاني وينظر مواقع البيان، ويحذّر من حلاوة خُدَع اللفظ، ويدع تزوق التركيب ويراطل بين أنحاء البديع، ويمثل أشخاص الصناعة، فقد ترى الشعر قضي البشرة وهو رصاصي المكسر ذا ثوب معضد أو مهلهل وهو مشتمل على بهق أو برص، مَبْنِيّاً بلبن التماثيل، وصفوان التهاويل- وهو (**كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا**)[1] لا يستحق صاحبه غير أن يكون تلِعَابه، أوصاحب براعة »[1].

---

[1] - النور، الأية 39.

يبحث ابن شهيد في المكونات الأولى للعمل الشعري كي يتحقق الإبداع, لذلك فهو يوجه الناقد إلى ضرورة البحث عن اللفظ الرائق والمعنى الرفيع لأن هذا ما يحقق البيان حسب رأيه. إن التركيب المحقق من امتزاج اللفظ والمعنى يعبر عن رؤية نقدية لابن شهيد في تصور مفْهُوم الصورة الأدبية والأهمية التي تحتلها في العمل الشعري من خلال طريقة تقديمها المعنى للمتلقي.

فالإفادة من الصورة في استكناه المعنى تحتاج من الناقد درجة عالية من الوعي فالناقد لابد أن يكتنه عنصُرين أساسين وهو يتعامل مع الصورة الشعرية، ونوعية العناصر الداخلة في تركيب الصورة وعلاقاتها المتشابكة[2] والتي من خلالها يحكم على إبداعية الشاعر أو عن عدمها.

لقد فرضت الصورة الفنية نفسها على وعي الناقد القديم في محاولته تتبع ما حققه الشعر من اختراع أو ابتكار[3] لأنها تبين مدى مقدرة الشاعر على تشكيل الواقع المباشر تشكيلاً جمالياً من خلال اجتماع اللفظ والمعنى في الصورة التي بدورها تحقق الإبداع.

إن ابن شهيد يربط بين الأفكار والألفاظ، وإن عبقرية المبدع تتجلّى عنده في القدرة على تسيير هذه العناصر في خطوط متفاعلة متكافئة متعاونة على توحيد البناء وتنظيمه لأن البعد الجمالي للصورة لا يتحقق إلا باجتماعهما وتناغمهما، وعليه تصبح للصورة فاعلية

---

[1] – أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق1،م1)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة , بيروت – لبنان , 1997، ص310.

[2] – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2009، ص122.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ، ص8.

فنية لأنها تستطيع أن تحقق الوظيفة التأثيرية الجمالية فضلا عن وظائف كثيرة[1] والتي هي نتيجة حسن إئتلاف اللفظ والمعنى فليس العمل الفني إلا صوراً موقعة[2].

ويؤكد ابن شهيد على جمالية الصياغة الشعرية، ولذلك نادى بضرورة اختيار الألفاظ الشريفة والمعاني الكريمة دون أن يميل إلى طرف على حساب طرف بل قد جعلهما شرطين لتحقق البراعة في الصناعة حيث يقول: « وإنّما يستحق اسم الصناعة بتقحم بحور البيان وتعمد كرائم المعاني»[3].

وبناء على هذا الفهم والتصور فإن ابن شهيد يحرص على الصياغة وهذا الحرص هو الذي جعله يركز على أهمية تركيب الحروف في الكلمات، وتركيب الجمل في السياق فنادى بشروط الفصاحة من خلال عدم تنافر الحروف قائلا: « إنّ للحروف أنساباً وقرابات تبدو في الكلمات؛ فإذا جاور النّسيب النّسيب ومازج القريب القريب طابت الألفة، وحسنت الصحبة، وإذا ركبت صور الكلام من تلك حسنت المناظر وطابت المخابر»[4].

إن الإبداع عند ابن شهيد يتحقق وفق خطوات يرسمها للشاعر فإذا تحققت عنده شروط الفصاحة من حيث عدم تنافر الحروف داخل الكلمة الواحدة أو الجملة داخل السياق، فعليه بعدها توخي التركيب النحوي واستعمال الألفاظ الغريبة وذلك من خلال التوجيهات التي قدمها لتلميذه: « وكما تختار مليح اللفظ ورشيق الكلام فكذا يجب أن تختار مليح النحو وفصيح الغريب »[5].

---

[1] – ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية، ص318 ومنها الوظيفة التوضيحية والشرح و التحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة وتقييم العمل.

[2] – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص100.

[3] – ابن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، (ق1،م1) ، ص311 .

[4] – المصدر نفسه ، ص234.

[5] – المصدر نفسه ، ص234.

ولن يتأتى للشاعر استعمال الغريب إلّا إذا كان عالماً به، وله دربة في هذا الشأن ويَظهر ابداعه في مدى قدرته على تطويع الغريب للغته الشعرية وهذه تحتاج إلى دربة ومهارة كبيرتين كي تنصهر الألفاظ مع بعضها في تركيب سليم متناغم.

يتجلّى مفهوم الإبداع عند ابن شهيد في ربطه الأفكار بالألفاظ التي تعبِّر عنها، فالمبدع يعمد إلى المطابقة بين الفكرة والألفاظ ثم ترتيبها وهو بذلك يقترب من فكرة النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني لا سيما حين يقول: « فمن كانت نفسه المستولية على جسمه فقد تأتي منه في حسن النظام صور رائقة من الكلام تملأ القلوب، وتشغف النفوس، فإذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده ولجمال تركيبها أُسّاً لم تعرفه، وهذا هو الغريب أن يتركب الحسن من غير حسن»[1].

فهذا النص ينوه عن النظم مما يدل على أن هذه الفكرة قد تبلورت في ذهنه[2] فابن شهيد يؤكد على فعالية التركيب وجماليته وقد ضرب مثالا بشعر امرئ القيس:

تنوّرتُها مِنْ أَذْرُعَاتٍ وأهلُهَا   بِيثرِبَ أدْنَى دَارهَا نَظَرُ عَال[3]

وعَلق ابن شهيد على هذا البيت حيث قال: « فإن هذه الديباجة إذا تطلبت لها أصلا من غريب معنى لم تجده»[4].

ومن شعر أبي نواس:

طرحتُم من التِّرحال ذكراً فغمّنا   فلو قد شخصتُم صَبّح الموتُ بعضنا

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1،م1)، ص232.

[2] – عبد الله سالم المعطاني، ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي، دار المعارف الإسكندرية – مصر، دت، ص66.

[3] – امرؤ القيس، الديوان ، الديوان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي،دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط5، 2004، ص124

[4] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص232.

وقوله أيضا:

سأشكو إلى الفضل بن يحي بن خالد هواكِ لعلّ الفضلَ يجمع بيننا

علق ابن شهيد على هذين البيتين: « فهذا من الكلام الغث، واللفظ الرث... ولكن له من التعلق بالنفس والاستيلاء على القلب ما ترى»[1].

وهنا يؤكد مرة أخرى ابن شهيد على الصياغة الجيدة التي تصنع إبداعية العمل الشعري، فليست العبرة بجزالة اللفظة أو بغرابة المعنى ولكن العبرة بالصياغة الجيدة التي تصنع من المتفرقات عملا يسمى إبداعاً.

ان إصدار الأحكام النقدية على الأعمال الشعرية بالإبداعية أو الرداءة يتم عبر الصياغة وجودتها أو رداءتها فالعمل الفني ينظر إليه كوحدة متكاملة لا تقبل التجزئة لأنه حينها يفقد جماليته ورونَقَه.

إن لغة التحليل التي اعتمدها ابن شهيد تلاحق معاني النحو فيما يتعلق بالترتيب الداخلي بين المفردات لتأكيد وظيفتها في تحقيق مواطن الاستحسان والارتياح ، فامرؤ القيس وأبو نواس قد أحسنا ترتيب المفردات داخل السياق, فلغة التحليل ترجع وجه الحسن إلى حسن صياغة المفردات وكلها من معاني النحو وبذلك دخلت اللغة النقدية عند ابن شهيد في التحليل إلى مستوى التحقق من إمكانات التأثير[2],وهي المؤشر على نجاح الإبداع.

وهكذا فهم ابن شهيد الإبداع على أنه تناسب بين اللفظ والمعنى، وذلك من خلال تناسب الحروف داخل الكلمة ثم بتناسق الكلمات داخل السياق، مرجعا الفضل لحسن ترتيب الكلمات وتعالقها مع بعضها في صياغة فنية محكمة فلم يجعل الميزة للفظ المفرد أو

[1] – المصدر السابق ، (ق1، م1)، ص232.

[2] – عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعارية والوصفية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص165.

المعنى، وإنما الفضل في اجتماعهما بكيفية جيدة وفي أسلوب رائع مما يمنح النص إمكانية الإبداع، فقد كان حريصاً في التسوية بين اللفظ والمعنى. وجعلهما عاملين أساسين في تحقيق شروط البراعة، واستحقاق الشاعر صفة حسن الصناعة.

– ابن حزم (ت :456هـ)

ترتبط قضية اللفظ والمعنى عند ابن حزم بآرائه في المنطق والفلسفة فإذا كان هذان العلمان يهتمان بمناقشة القضايا وسلامة المنطق ودقته فإنه لا يتأتى التعبير عنهما إلا بواسطة اللغة. ومن هنا تصبح اللغة الوسيلة التي يعتمد عليها هذان العلمان لإدراك غايتهما. ولابد أن تكون لغة الفكر دقيقة لا غموض فيها حتى تنقل الأفكار وتصل إلى المتلقي ، فاللغة عند ابن حزم «ألفاظ يعبِّرُ بها عن المعاني.... »[1].

فالنص يكتسب الوضوح حين تتلاءم ألفاظه مع معانيه حيث يقول « وثبت في العقول أنه لا بيان إلا بالألفاظ المعبِّرة عن المعاني التي أوقعت عليها اللغة »[2].

يرى ابن حزم أن صفة البيان سارية فقط على الألفاظ التي استخدمت في معانيها التي وضعت لها في أصل اللغة وكأنّه هنا يشير إلى اعتقاده بتوفيقية اللغة أي أن الله تعالى هو الذي علم البشرية اللغات التي يتكلمون بها ومن هنا يفهم ابن حزم أن البيان يتأتى عن طريق المحافظة على الألفاظ الدالة على مسميات الأشياء أو المعاني.

أدرك ابن حزم قوة التلاحم بين اللفظ والمعنى، لذلك فهو يرى أن الإبداع يكمن في توخي الدقة في اختيار اللفظ المناسب للمعنى تجنبا للغموض، ولذلك فقد أقر بأن أي تغيّر يحدث في اللفظ يؤدي بالضرورة إلى إحداث تغيّر في المعنى, فإذا اختلفت الحركات الإعرابية اختلف معها المعنى ، ومن هنا شدّد ابن حزم على أهمية علم النحو من أجل

---

[1] – رسائل ابن حزم، ج4، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص66.
[2] – المصدر نفسه ، ص282.

ضبط اللغة لتؤدي وظيفتها الإبلاغية والتأثيرية, فالنحو قد وضع ليحدد سلامة التراكيب اللغوية وتجنب الخطأ في المعاني.

قال ابن حزم: « لما فشا جهل النّاس باختلاف الحركات التي باختلافها اختلفت المعاني في اللغة العربية وضع العلماء كتب النحو فرفعوا إشكالا عظيما»[1].

وبناء على ذلك فالنحو قد وضع من طرف العلماء لغاية هي« ليحدّد قواعد التركيب اللغوية وتفادي الخطأ في معاني الألفاظ بواسطة التوقيع السليم للأسماء على مسمياتها. ويرتفع معه الإخلال بالمعنى الذي يقتضيه اللفظ »[2].

يؤكد ابن حزم على أن للوصول الى الحقيقة واليقين، لا بد من انتقاء الألفاظ الدالة على المعاني والمعبرة عنها التي وضعت لها في أصل اللغة دون الانزياح عن ذلك وإلا فسوف يؤدي إلى فساد المعنى والإخلال بالبيان وهنا لا يجوِّزُ ابن حزم للشاعر أن ينقل دلالات الألفاظ إلى دلالات جديدة يقتضيها السياق والظرف طلبا للوضوح.

فالألفاظ حسب ظنه "إنما وضعت ليعبّر بها عمّا تقتضيه في اللغة، وليعبّر بكل لفظة عن المعنى الذي علقت عليه « فمن أحالها فقد قصد إبطال الحقائق جملة»[3].

وبهذا فإن اللغة عند ابن حزم ثابتة في دلالتها خارج وداخل النسيج اللغوي، محافظة على مدلولها المعجمي و هي بذلك تفقد جدلية الاستعمال التي من المفروض أن تنصاع لها ألفاظها أثناء الاستعمال وإن معرفة الحقيقة واليقين عند ابن حزم لا تكون إلا بانتقاء الألفاظ

---

[1] – رسائل ابن حزم، ج4، ص94-95.

[2] – وديع واصف مصطفى، ابن حزم وموقفه من الفلسفة والمنطق والأخلاق، المجمع الثقافي، أبو ظبي– الإمارات، دط، 2000، ص277-278.

[3] – أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، الأحكام في أصول الكلام، ج1، مطبعة العاصمة , القاهرة، دط، دت، ص53.

الدالة على المعاني فمعيار الحقيقة عنده ليس في الألفاظ المتداولة ولا في المعاني المعبِّرة عنها وإنما في مدى مطابقة اللفظ للمعنى[1].

ونستنتج بذلك أن ابن حزم يشير إلى استعمال الشاعر الألفاظ المناسبة للمعاني المقصودة لكل موضوع له ما يناسبه من ألفاظ، فالإبداع عنده يتحقق بتحقق مطابقة الألفاظ لمقاصد الشاعر، فالمقاصد هي التي تملي على المتكلم نوعية الألفاظ التي يستعملها لتؤدي وظيفة الإبلاغ والتأثير.

إن فكرة التمازج بين الألفاظ والمعاني قد نادى بها نقاد العرب حيث يقول أبو هلال: «ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظاً كريماً .. فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[2].

فهذا التلازم والدقة في الاختيار هما اللذان يضمنان الوظيفة الإفهامية والتأثيرية ويحققان صفة الإبداعية للنص.

- ابن سيده (ت :458:هـ)

تعد دراسة ابن سيدة لقضية اللفظ والمعنى دراسة تطبيقية محضة، أظهر من خلالها ثقافته اللغوية الواسعة ومعرفته بأشعار العرب, وذلك بفضل ملاحظاته التي أبداها إزاء شعر المتنبي والتي تتخللها لمحات ذات بعد نقدي هام في كثير من المحطات.

لا شك أن نقاد الأندلس كانوا يؤثرون كل ما هو أصيل في شعر القدامى العرب إلا أن هذا لم يمنعهم من الإعجاب بالعناصر المستحدثة التي ظهرت في المعاني الجديدة وتظهر مواقف ابن سيده من خلال تناوله لمعاني الشعراء المحدثين حيث ركز على مسألة التجديد والابتكار. فالشاعر مطالب بالإبداع واكتشاف معاني جديدة لم يسبق إليها كقول الشاعر المتنبي:

[1] – وديع واصف مصطفى، ابن حزم وموقفه من الفلسفة والمنطق والأخلاق، ص78.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص152.

ليس كما ظنَّ غَشْيَةً عرضَتْ فجئتَني في خلالها قاصد[1]

قال ابن سيده: « وعيادة الخيال إيّاه في تلك الحال أبلغ وأعرف من عيادته إياه في حال النوم. لأن المغشي عليه بمنزلة الميت. والنائم قد يدرك أشياء كثيرة مما يدركه اليقظان كالضحك والاحتلام وغير ذلك، وما علمنا أحداً من الشعراء ذكر أن خيالاً ألمَّ به في غشيته إلا هذا» [2].

فابن سيده يركز على جدة المعنى في صناعة النص الإبداعي ويركز أيضا في صناعة مفهوم الإبداع على دقة اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى المقصود في أكثر من موضع من شعر المتنبي حين قال:

مطاعةُ اللحظ في الألحاظ مالكَةُ لمقلتيها عظيم المُلك في المُقل[3]

فقد أشار ابن سيده إلى مدى دقة المتنبي في اختيار لفظة الملك ومدى مناسبتها للمعنى والسياق الذي جاءت فيه فقال: « ولو قال عظيم الملكِ بالكسر لكان أشبه بمالكِ كما أنه لو قال مُلكَه واتزن ذلك لكان ضم الميم في المُلك أشبه بملك، لأن المعروف مالك بين الملكِ، وملِك بين المُلْك. ولكنه لما قال عظيم وكان المُلْكُ أفخم من الملِك اختار المُلْكُ، حسن ذلك، لأن البيت يشتمل بذلك على الملكِ الذي هو أعم من الملك بقوله: مالكه وعلى المُلك الذي هو أشرف من الملك »[4].

ومن الشواهد الشعرية الدالة على مناسبة الألفاظ للمعنى ودقة اختيار الشاعر لها, وإعجاب الناقد بها، قول المتنبي:

---

[1] – المتنبي، الديوان, ج2، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفي الشباني الحلبي وأولاده، مصر، 1936، ص70.

[2] – علي بن إسماعيل بن سيدة، شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة، 1996، ص337.

[3] – المتنبي، الديوان، ج3، ص76.

[4] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص216.

عَبَرت تَقْدُ مُهم فيه وفي بَلَدٍ   سُكَّانُه رِمَمُ مَسْكوُنُها حُمَمُ[1]

وقد أبْدى ابن سيده إعجابه بالمعنى من خلال تعليقه: « وما أحسن ما قابل به الرمم والحمم لفظا ومعنى »[2].

فقد قابل بين الساكنة الرمم وبين المسكونة الحمم ومن أجل الدقة في اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى فقد رفض ابن سيده بعض الروايات لشعر المتنبي التي شعر فيها بعدم مناسبة الألفاظ للمعاني واختار روايات أخرى كقول المتنبي:

تماشى بأيْدٍ كلّما وافتِ الصفا   نَقَشْنَ به صَدْرَ البُزَاةِ حوافيا[3]

فقد رجَّح رواية صدر البزاة على رواية صُدْرَ البزاة حيث قال: « وَرَواه بعضهم صدْر البزاة أراد جمع أصدر وهو العظيم الصدر، ولا يعجبني لأن الحافر إنما يصور صدر البازي – لو صوَّر – لا جملة البازي كلّها »[4].

فالخيل قد تماشت حتى سقطت نعالها لما في الطريق من الحصى لكن حوافرها صلبة أصلب من مواطن الحجر نقشت فيها أمثال صدور البزاة لشدتها.

وتظهر موضوعية الناقد ابن سيده في رفضه لاستعمالات بعض الألفاظ غير المناسبة للمعنى، مثلما قبل الألفاظ المختارة بدقة والمؤدية للمعنى ومن أمثلة الألفاظ غير المتمكنة في دلالتها على المعنى قول المتنبي:

وتُحْيي له المالَ الصوارمُ والقنا   ويقتلُ ما تُحْيِي التبسم والجَدَا[5]

---

[1] – المتنبي، الديوان، ج4، ص21.

[2] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص265.

[3] – المتنبي، الديوان، ج4، ص285.

[4] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص277.

[5] – المتنبي، الديوان، ج1، ص282.

قال ابن سيده: «... ولو قال يميت مكان يقتل لكان أشد مقابلة للحياة، لأن القتل ليس بضد الحياة إنما هو علّة ضد الحياة في بعض الوقت، ونقيض الحياة إنما هو الموت ومقابلة الشيء بنقيضه أذهب في الصنعة »[1].

فابن سيده يضع الكلمة المناسبة في سياقها ليضمن سلامة الأسلوب وجودة الصنعة، فالكلمة القلقة في موضعها تشوش عل أسلوب المبدع، ذلك أن للكلمة وقعها وأثرها في مفهوم الإبداع عند ابن سيده.

إن ضرورة موافقة اللفظ للمعنى هي التي تجعل ابن سيده ينكر على المتنبي استخدامه لبعض الألفاظ التي لا تضيف للمعنى شيئا وهي تدخل ضمن الحشو ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

لساني وعيني والفؤادُ وهَمّتِي أَوَدُّ اللّوَاتي ذا إسْمُها مِنْكَ والتشطر[2]

أي أن أعضائي تحب ماقابلها من أعضائك , فنحن شقيقان ,وأما قوله:

« وهمتي فزيادة لأن الفؤاد محلّ الهمة فهو يغني عنها»[3].

وتظهر ثقافة ابن سيدة العروضية من خلال تعليقاته على أبيات المتنبي من خلال قوله:

أنا بِا لوُشَاةِ إذا ذَكَرْتُكِ أَشْبَهُ تأتي النّدَى ويُذاعُ عنْكَ فتكرهُ[4]

فقد بيّن العيب العروضي حيث قال: « والقطعة رائية ولا تكون هائية، لأن بعد هذا البيت بيتاً آخر، نصره، فهذه هاء إضمار متحرك ما قبلها لا تكون رويا فإن قال قائل قد قال

---

[1] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص231، وينظر أيضا ص97.

[2] – المتنبي، الديوان، ج2، ص158.

[3] – ابن سيده، شرح المشكل، ص129، وينظر أيضا ص235.

[4] – المتنبي، الديوان، ج2، ص91.

فـي المصـراع الأوّل مـن هـذا الشـعر أنـا بالوشـاة إذْ ذكرتُـك أشـبه فقفـى بالـهـاء. قلـت لـم يقـف بهاءٍ. وليس الشعر بمصرع. وإنما هو في البعد من التصريع بمنزلته لو قال: إذَا ذكرتُك أمثل مع قولـه تكره .. والذي عندي أن أبا الطيب كان جاهلاً بصناعة القوافي؛ فإنها مهنـة دقيقة يعجز عنها الشعراء ويغلطون فيها. نعم وقلّ من يعرفها من النحويين إلا الخليل، وأبا الحسن إماميهما وقليلاً بعديهما »[1].

يبدو ابن سيده عارفا بالعروض من خلال تعليقاته الكثيرة[2] على شعر المتنبي, مدركا دورها في انسجام النص وتناسق اللفظ والمعنى ذلك «لأن للوزن والتقفية أحكاماً تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف تقَارب»[3].

إن الحرص الذي أبداه ابن سيده للألفاظ يتساوى مع حرصه على المعاني، لذلك فهو كما أعجب بالمعاني الجديدة والغريبة فإنه أنكر المعاني التي فيها مبالغة وغلو الذي يخرج صاحبه عن الصدق الفني كقول المتنبي:

يقولون تأثير الكواكب في الورى فما باله تأثيره في الكواكب[4]

يقول ابن سيده: « يقول : أثره في الكواكب. وهو من الورى فكيف زعموا ان الكواكب تؤثر في الورى. يذهب إلى تكذيب المنجمين فيقع فيما هو أوحش وأفحش من قولهم وهو قوله: إن هذا الممدوح أثر في النجوم بفضله عليها »[5].

[1] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص167.

[2] – ينظر: ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي ، ص238.

[3] – أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج1، علق وكتب حواشيه غريد الشيخ , وضع فهارسه ابراهيم شمس الدين , دارالكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2003،ص10.

[4] – المتنبي، الديوان، ج1، ص156.

[5] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي ، ص154 وينظر ص129.

فمن حسن الصنعة أن لا يغالي الشاعر وأن لا يخرج إلى المحال فمبدأ الإمكان هو الضامن لعدم الوصول إلى المحال والهذيان. فملاك الأدبية الغرابة ولكن مع وجود شرط الإفهام والصواب والذي يضمن صفة فحولة الشعراء. فتمام المعنى هو الذي يحققه المبدع، و يرتضيه الناقد من دون مبالغة ومن أمثلتها قول المتنبي:

أحبّكَ يا شمس الزمانِ وبدْرَهُ وإنْ لامنيِ فيك السُّها والفراقِدُ[1]

فقد أعجب ابن سيده بهذا المعنى فقال: « جعله شمس الزمان وبدره ليخبر عنه بكمال التورية، وأنه يعم الليل والنهار بضوئِه وهذا أحسن، لأن الممدوح موجود نهاراً وليلاً فهو للنهار شمس وللّيل بدر، واختار البدر على القمر، لأن القمر ربما لم يغن ضوؤه كبير غناء مع ما آثره من الوزن، وجعل غيره من الأملاك بالإضافة إليه سها وفراقد. ولإخفاء بما بين الشمس والبدر وبين السها والفراقد من المراتب في النور»[2].

فالشاعر حريص على تمام المعنى لذلك حرص على إثبات كمال التورية لممدوحه ولقد جاء هذا المعيار نتيجة اهتمام الناقد الأندلسي بالشاعر الذي يوفي المعنى حقّه فقد أدرك النقاد أن الإبداع زخرفه عائد للعلاقات القائمة بين الدوال من جهة وبين الدوال والمدلولات من جهة أخرى وبين الأسماء والأشياء .

فابن سيده يركز على اللون البلاغي الذي يجعل المعنى مستوفيا وهو التتميم « وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع شيئا تتم به صحته وتكمل معه جودته ويكون فيه تمامه، إلا أورده حتى يصور المعنى تصويراً مؤثراً ويحترس من النقص والتقصير»[3].

---

[1] – المتنبي، الديوان، ج1، ص280.

[2] – ابن سيده، شرح المشكل، ص179.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص434 والعمدة ج2، ص337.

فيتنقل إلينا فكر المبدع وعواطفه وخياله على نحو متميز من خلال لغة الابتكار والإدهاش، إن حرص ابن سيده في تفقد علاقة اللفظ بالمعنى هو الذي أدى به إلى نقد أسلوب المتنبي ومن أمثلة ذلك نقده لبيت الشاعر:

سأطلبُ حقِّي بالقَنَا ومشايخٍ   كأنّهم من طول ما التثموا مُرَدُ[1]

حيث علّق قائلا: « فشبههم بالمرد لأنهم التثموا، لأن كيفية الالتثام حجبت لحاهم بإحكامهم إياها والشدّة كيفية والطول كمية فالكيفية أولى بما ذهب إليه.. » [2].

إن مدى المطابقة بين اللفظ والمعنى هي الدافع وراء نقد ابن سيده لأشعار المتنبي من أجل تحقيق أسلوب جيد ونص شعري متجانس من حيث الشكل والمحتوى.

ونخلص من خلال ما تقدم من جهود ابن سيده التطبيقية على شعر المتنبي أن ملاحظاته مركزة على التحام اللفظ والمعنى ومناسبته له، ومن أجل تحقيق أدبية النص و إبداعه ركز على مدى مجانسة الألفاظ للمعاني والدلالة عليها، من خلال الصياغة والأسلوب، والعروض، وأنكر الحشو والمبالغة والغلو التي تؤدي إلى فساد المعنى، كما اهتم بالمعاني التامة ودورها في الإفهام والتأثير والتي تلعب دورا في حسن الأسلوب.

- الأعلم الشنتمري (ت :476هـ)

جاءت دراسة الأعلم الشنتمري لقضية اللفظ والمعنى تطبيقية منتشرة عبر شروحه المختلفة، حيث لم تستقل هذه القضية بباب خاص يجمعها، إنما جاءت متفرقة ضمن تعليقاته على أشعار الشعراء وكون الأعلم عالما باللغة والأدب فقد حرص قبل الشروع في شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين على تأكيد ضرورة معرفة لغة الشعر ومعناه حتى تحصل الفائدة من شرحه، ولذلك فهو ينتقد شراح الشعر الذين يكتفون بنقل الرواية او جلبها

---

[1] – المتنبي، الديوان، ج1، ص373.

[2] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص131 وينظر أيضا ص71-73-76-255.

دون أن يعطوا أهمية لشرح المعاني والألفاض فتبقى غامضة بالنسبة للمتلقي وبذلك فلا نجني أي فائدة من هذه الشروح حيث قال: « فإني رأيت أكثر من ألَّف في شروح هذه الأشعار قد تشاغلوا عن كشف المعاني وتبيين الأغراض بجلب الروايات، والتوقيف على الاختلافات والتقصي لجميع ما حوتْه اللفظة الغريبة من المعاني المختلفة حتى إن كتبهم خالية من أكثر المعاني المحتاج إليها،ومشتملة على الألفاظ والرواية المستغني عنها وفائدة الشعر معرفة لغته ومعناه، وإلا فالرَّاوي لَهُ كالناطق بما لا يفهم والعامل بما لا يعلم»[1].

ومن هنا تتحقق فائدة الشعر من خلال فهم الترابط الحاصل بين المعنى ولفظه عند شرحهما وإزالة اللبس والغمُوض حولهما.

وحرصاً منه على هذه العلاقة الموجودة بين اللفظ والمعنى يمحص الأعلم ويدقق في الروايات المختلفة ويرجح الواحدة على الأخرى، مختارا أقرب الروايات التي تحمل المعنى الصحيح الذي يتناسب مع اللفظ الذي وضع له ليعبرا معاً عن مقاصد الشاعر وعن الغرض الذي جاءا فيه ومن أمثلة هذا التفضيل لرواية عن أخرى ما جاء في شعر قطرى بن الفجاءة:

حتّى خضبْتُ بِمَا تحدَّر من دمي   أحْنَاء سَرْجي بلْ عنان لِجامي

حيث قال الأعلم: « ويروي «أكناف سرجي أو عنان لجامي» والأكناف: النواحي ورواية من روى «بل عنان» أحسن وأبلغ لأن العنان لا يخضبه الدم إلا بعد سيلان شديد وجري عام وإذا أضرب عن الأول «ببل» وأوجب الخضاب للعنان فذلك أوكد وأبلغ فينا أراد من ذلك»[2].

---

[1] – الأعلم الشنتمري، شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبان، دط، 2002، ص6.

[2] – الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ج1، تحقيق علي المفضل حمودان, مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث ,ط1 , 1992 , ص315–316.

وبعد قيام الأعلم بالشرح يرى أن الرواية الثانية هي الأحسن والأبلغ في الدلالة على المعنى المقصود من خلال الألفاظ التي وضعت له والتي يراها الأعلم هي الأقرب والأنسب.

وهنا يأتي الشرح ببعده النقدي في اختيار الروايات التي هي أقربها إلى الصحة والجمال والإبداع.

وممّا يعزِّزُ فكرة اهتمام الأعلم بالربط بين اللفظ والمعنى حيث لا يغدو شرح المفردات قائما لذاته وإنما من أجل حصول المعنى واضحاً في ذهن المتلقي، وهذا حين فضل رواية عن أخرى من خلال قول الشاعر:

ولا ينظُرُ الإيسَارَ إنْ نَالَ يُسْرَهُ   ولا يَنْثَنِي عنْ فِعْلِ خَيْرٍ لَدَى العُسْرِ

يشرح الأعلم البيت ويرى أنه « يروى لا ينظر الأيسار أي لا ينتظرهم ولكنه يتممهم بنفسه فيقوم مقام من غاب منهم، والأيسار المقامرون... ويقال نظرته بمعنى انتظرته، والأولى أجود، وأحسن لنظم البيت »[1].

فالرواية الاولى أولى في تأليف وجمع اللفظ والمعنى معا فهو يرتضيها لأنها تحسن في جمعهما معاً وربطهما سوية , وهنا تتحقق الجودة .

وكما فاضل الأعلم بين الروايات ورجّحَ لغة التي هي أدل على المعنى والابداع فكذلك فاضل بين معنيين الحاصلين نتيجة تأويل البيت ويظهر هذا من خلال تعليقه على بيت حنظلة بن فاتك:

وأيقَنَ أن الخيلَ إنْ تلتَبِسْ به   يكُنْ لفَسيلِ النّخيل بَعده آبِرُ

فالبيت يحمل تأويلين: أحدهما وهو الأصح أن يكون وصف جبانا فيقول: « أيقن أنه إن التبست به الخيل فثبت قتل فصار ماله إلى غيره فكع وانهزم، والمعنى الآخر أن يكون

---

[1] – المصدر السابق ، ص527.

وصف شجاعاً فيقول: قد علم أنه إن ثبت وقتل لم تتغير الدنيا بعده، وبقي من أهله من يخلفه في حرمه وماله فثبت ولم يبال بالموت »[1].

فالبيت يتأوّل بناء على الألفاظ التي اختارها الشاعر والكيفية التي صيغت بها ورتبت فحصل المعنى الذي يراه الشارح الأقرب إلى التقبل. وهذا ما يدل على العلاقة الترابطية بين المعاني والألفاظ، فالمعنى يفهم ويتأول من خلال لفظه.

ونظرا لثقافة الأعلم اللغوية ومعرفته ما للألفاظ من دور في أداء الدلالة وتحقيق شاعرية النص وإبداعيته، فإنه يوجه اهتماما خاصا للأداء اللفظي من خلال اختيار الألفاظ الدقيقة في دلالتها على المعنى. ومن خلال انتقاده لبيت الشاعر:

رهنتُ يدي بالشُّكْرِ عنْ شكر برِّه　　　وما فوق شكري للشّكُور مزيدُ

انتقد الأعلم استخدام كلمة اليد في قول الشاعر فقال: « وقوله رهنْتُ يدي بالشكر أي أعطيته والتزمته واعتملت فيه، ونسب ذلك إلى اليد لأن أكثر العمل بها. ولو قال لساني لكان أجود وأصح »[2]. فالناقد يوضح الفكرة للقارئ ليستمتع بها ويقف على مواضع القبح التي يراها.

إن الدقة معناها أن يختار الشاعر من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه وبما أن الكلمات تتقارب في المعنى فالشاعر هو الذي يختار الأنسب للسياق وللمعنى الذي يريده .

ولتحقيق الإبداع يحرص الأعلم على كيفية الأداء الشعري، لذلك يهتم بسلامة الأسلوب، فيوجه نقده لقول الشاعر:

---

[1] – الأعلم الشنتمري، تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3 , 1994، ص65.

[2] – الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ج2، ص890.

رهنْتُ يدي بالشكْر عن شُكر برِّهِ   وما فوق شكري للشّكور مزيدُ

ولو أنّ شيئا يُسْتَطَاعُ اسْتطعتُه   ولكنْ مالاَ يُسْتَطَاعُ شديدُ

أشار الأعلم إلى قبح التركيب في البيت معلقا: « فيه قبح لإخباره عن النكرة بالمعرفة، وخبر إن محذوف والتقدير ولو أن شيئا مستطاعاً المزيد في شكري لاستطعته »[1].

ومن عيوب التركيب التي ضمتها شروحاته التقديم والتأخير الذي يؤدي إلى غموض المعنى واستغلاقه كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملَكاً   أبو أمه حي أبوه يقاربُهُ

وقد أخذ الأعلم على سوء تركيبه وعاب اللفظ والمعنى قائلا: « وتلخيص معنى البيت: ما مثل هذا الممدوح في الناس إلاّ الخليفة الذي هو ابن أخته وهذا المعنى مع سخفه أمثل مما عبّر به عنه من لفظه؛ لأنه فرّق بين النعت والمنعوت في قوله حيٌّ يقاربه بخبر المبتدأ أو هو قوله: أبوه وفرق بين المبتدأ الذي هو «أبو أمه» وبين خبره بقوله «حي» فأحال اللفظ حتى عمى المعنى السخيف فازداد قبحا إلى سخفه »[2].

ومن خلال شروحاته يقدم الأعلم مادة نقدية متنوعة، تبرز مفهوم الإبداع عنده في علاقته مع اللفظ والمعنى بحيث يركز على دقة اختيار اللفظ الذي يؤدي المعنى المرغوب فيه ، ويحرص على سلامة الأسلوب وذلك بتجنب الحشو وسوء التركيب لضمان نجاح العمل الشعري .

---

[1] – المصدر السابق، ص890.

[2] – الأعلم الشنتمري، تحصيل عين الذهب، ص70.

- ابن السيَّد البطليوسي (ت :531:هـ)

إهتم البطليوسي بدراسة الألفاظ والمعاني بحكم أنها جميعا المؤسسة للنص الشعري والمحققة لإبداعه، ولذلك جاءت دراسته التطبيقية من خلال شروحه مهتمة بمواطن حسن إئتلاف اللفظ والمعنى، ولذلك صب اهتمامه على:

- الدقة في شرح الألفاظ:

تبدو ثقافة البطليوسي اللغوية الواسعة من خلال شروحه وحرصه على شرح المفردات لأنها المعوّل عليها في تأدية المعنى، فيفرق بين الألفاظ المتشابهة من حيث اختلافها في المعنى، كذلك يحرص على ضبط حركات الكلمات ومن شروحه للكلمات، شرحه لكلمة السرق في قول الشاعر المعري:

ومن العجائب أنّ حليكَ مثْقَلُ   وعليك من سَرَق الحرِيرِ لِفَاقُ

شرح البطليوسي الكلمة حيث قال: « السرق أجود الحرير وأفضله وهو معرب، وأصله بالفارسية سَرَه »[1].

- الدقة في اختيار الألفاظ المؤدية للمعنى:

لقد أشار البطليوسي إلى أن المعنى يؤدى بمفردات مختلفة ولكن المبدع الحقيقي هو الذي ينتقي من الألفاظ ما يناسب المعنى ويناسب السياق الذي سترد فيه محافظة منه على سلامة الأداء وتحقيق الوضوح. ولذلك نجده قد أشاد بأبي العلاء المعري في اختياره اللفظة التي هي أبلغ من غيرها في أداء المعنى في قوله:

وطال اعترافي بالزمان وصرفه   فلستُ أُبالي مَنْ تَغُولُ الغوائِلُ[1]

---

[1] – أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، شروح سقط الزند، ج2، تحقيق مصطفى السقا، عبد السلام هارون، عبد الرحيم محمود، أبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 , ص764-765.

وقد بيّن البطليوسي في شروحه هذه الدقة في الاختيار حين قال: « الاعتراف هاهنا بمعنى المعرفة، وهو في المعنى من المعرفة؛ لأن هذه الزيادة إذا لحقت الفعل دلت على زيادة في المعنى كقولك: قدر واقتدر وكسب واكتسب وكذلك عرف الشيء واعترفه ... »[2].

فهذه الزيادة التي ألحقت الكلمة أدت إلى زيادة قوة المعنى، وهذا يدل على قوة العلاقة بين اللفظ والمعنى كما يقول ابن رشيق يقوى بقوته ويضعف بضعفه.

- **المشاكلة:**

يتضح مفهوم الإبداع عند البطليوسي من خلال المشاكلة بين اللفظ والمعنى وذلك لحسن اختيار المعري للمفردة الدالة على المعنى من خلال قوله:

فلو بَان عضدي ما تأسَّفَ منكبي ولو مات زندِي ما بَكَتْهُ الأناملُ[3]

قال البطليوسي معلقاً: « وهذا أيضا من انتقاده للكلام وقصده إلى المشاكلة بينه والالتئام، لأنه قرنَ المنكِبَ بالعضد، والأنامل بالزند، فضم إلى كل عضو ما يجاوره، واستعار للمنكب التأسف، وللأنامل البكاء، لأن البكاء بالأنامل أليق منه بالمنكب. لأن الأيدي تُوصَفُ بالنِّدوةِ والانسكاب، وتشبَّه بالبحر والسَّحاب، والمنكب لا يوصف بشيء من ذلك، وإنما يوصف المنكب والعاتِق بحملهما للأشياء الثقيلة وتقلدهما للأمور الجليلة، فكان وصف المنكب بالأسف أذهب في الفحوى وأقرب إلى المعنى، لأنّ الأسف ثقل يحمله المتأسف، وعبء يتقلّده المتلهِّف، وأمّا البكاء فإنه يخفِّف ثقل الأسف، ويزيل عبء اللهف»[4].

---

[1] – أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957، ص194.

[2] – البطليوسي، شروح سقط الزند، ج2، ص531.

[3] – المعري، سقط الزند ، ص194.

[4] – البطليوسي، شروح سقط الزند، ج2، ص532.

فقد أحسن المعري اختيار الألفاظ حين استعار للزند لفظ الموت ، لأن الموت اعظم على المكروب ولأن الميت لا يؤمل رجوعه وايابه فاذا كان لا يبكي للأكبر والأعظم فهو أعذر ألا يبكي للأصغر.

فقد التحم عضد البناء بتشاكل لفظه مع معناه وهذا يدل على الإبداع وإظهاره بصناعة الشعر.

- **البحث عن المعاني الجيدة المبتكرة :**

يحرص نقاد الأندلس على الإبداع والتجديد في المعاني التي لم يسبق الشعراء إليها ، لذلك أشاد البطليوسي بابتكارات المعري[1] ومن بينها بيته الذي يقول فيه:

وكالنارِ الحياةُ منْ رمادٍ أواخرها و أوّلها دخَانُ[2]

فالشاعر لا ينتفع بعمره في أوله وآخره وإنما ينتفع به في وسطه لأنه عهد الشباب كالنار لا ينتفع بأولها لأنه دخان ولا بآخرها لأنه رماد ويعلق البطليوسي « وهذا معنى لا أحفظه لغيره »[3] بل أن البطليوسي يصبُّ اهتمامه على فكرة توليد المعاني التي تدل على روح الإبداع عند الشعراء، فالمعاني التي سبق إليها المتقدمون وأضاف إليها المتأخرون من الشعراء لأكبر دليل على التجديد والتطوير. ولذلك نراه يمدح أبا العلاء المعري في توليده من خلال قوله:

كلِمُ كنظم العقْد يحْسُنُ تحْتَهُ معناهُ حُسْنَ المَاءِ تحتَ حبَابِهِ[4]

---

[1] – من هذه الإبتكارات على سبيل المثال لا الحصر، ينظر:ج2، ص653-695-897.

[2] – المعري، سقط الزند ، ص64.

[3] – البطليوسي، شروح سقط الزند، ج1، ص178.

[4] – المعري، سقط الزند ، ص125.

يعلق البطليوسي عليه مبيناً إضافة المعري لهذا المعنى المعروف عند السابقين قائلا: « وأما تشبيه المعنى تحت اللفظ بالماء تحت الحباب فلا أعرف له نظيراً في شيء من شعر المتقدمين ولا المتأخرين »[1].

وقد أشار الشعراء الى مثل هذا المعنى وان كانوا لم ينموا عليه لأن الكلام والحباب يشبهان جميعا بالدر، فولد أبو العلاء من ذلك معنا جديدا ، فشبه الكلام بالحباب؛ لأن الشيء إذا أشبه الشيء فقد أشبه ما يشبهه، وهذا يدل على ذكاء الشاعر وانتباهه لمثل هذه العلاقة.

- **التدقيق في الروايات:**

نظرا لأهمية المعنى عند البطليوسي فإنه يتدخل في روايات الأشعار التي يشرحها[2] ويفضل أقربها إلى المعنى المقصود وأقربها الى الابداع وأكثرها سلامة. فقد رفض رواية من قال والبدر طفل بدلاً من والليل طفل في قول المعري:

فكأني ما قلتُ واللَّيْلُ طِفْلُ وشبابُ الظلماءِ في العُنْفُوانِ

ويعلق البطليوسي على من يأخذ برواية والبدر طفل وقد أنزلها منزلة الخطأ لأنه كلام متناقض وذلك أنه لا يصح أن يوصف بالطفولية إلا الهلال لأنه في أول نشأته. « فأما البدر فلا يجوز أن يقال له طفل، لأن اسم البدر إنما عليه في حال تمامه، فمن سمى البدر طفلا، كان كمن سمى الكهل صبيا. والتام الناقص. فلا يصح أن يسمى البدر طفلا ولا هلالا. كما لا يصح أن يسمى الهلال بدراً .... »[3].

---

[1] – شروح سقط الزند، ج2، ص718–719 وينظر: ج2، ص 625.

[2] – ينظر: البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج2،تحقيق محمد باسل عيون السود ,دار الكتب العلمية ,بيروت,لبنان,ط1, ص549 على سبيل المثال لا الحصر.

[3] – البطليوسي، الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق حامد عبد المجيد، دار الكتب المصرية، ط1، 1996،ص14.

فيبين الناقد فساد الرواية التي رفضها وصحة الرواية المختارة.وهذه الدقة تنم عن ذوقه ودرايته , وأن الابداع لا يتحقق في غياب صحة المعاني .

- **نقد المعاني من الناحية الدينية :**

نقد البطليوسي معاني لشعراء التي وجد فيها تجاوزا وخروجا عن الدين كقول المعري:

ولولا قولُكَ الخلاَّق ربي   لكان لنا بِطلْعتِكَ افتتانُ

ويعني به لولا إعترافك بأنك مخلوق لظنناك الخالق .

علّق البطليوسي على هذا المعنى «هذا غلو شديد نعوذ بالله منه »[1] فليس مفهوم الابداع عنده خروج الشاعر عن الدين أو تجاوزه . كما نقد المعاني التي بها عيب لأنها لا تؤدي الدور المنوط بها في السياق الذي جاءت فيه كقول المعري في المدح:

إن يكُنْ عيدَهم بغيْرِ هلالٍ   فالهلالُ المضيءُ وجْهُ الأمير[2]

علق البطليوسي على المعنى قائلا: « هذا البيت معيب عند أهل النقد، لأنّه قال قبل هذا أنت شمس الضحى[3] ثم شبهه هاهنا بالهلال، فحطه مراتب كثيرة عما أعطاه أولا »[4] فقد سبق وأن شبهه بالشمس ثم أتى فشبهه بالهلال فحط بذلك من قيمتة وقلّل من هيبته وقوته.وقد وقع الشاعر في تناقض معانيه

---

[1] – البطليوسي، شروح سقط الزند، ج1، ص199.

[2] – المعري، سقط الزند ، ص72.

[3] – يقصد به البيت الآتي:

أنت شمس الضحى فمنك يفيد الصب   ح ما فيه من ضياء ونور

[4] – البطليوسي ، شروح سقط الزند، ج1، ص232.

- **عدم وضوح المعنى بسبب التقديم والتأخير:**

يحرص البطليوسي على صحة الأسلوب من أجل وضوح المعنى ولذلك فهو ينبه على مثل هذا الاستعمال الذي يخل به، كقول الشاعر:

لها مقْلتا أدْماءَ طُلَّ خميلةً   منَ الوحْشِ ما تنْفَكُ ترعى عرَارهَا

يعلق البطليوسي على عدم وضوح المعنى « وهذا بيت مشكل الإعراب لأن فيه تقديماً وتأخيراً. وتقديره: لها مقلتا أدماء من الوحش، ما تنفك ترعى خميلة طُلَّ عرارُها.

فانتصب الخميلة بـِ ترعى . وارتفع العرار بـ طُلَّ »[1]. ففساد الإعراب يؤدي إلى اللحن وقد قدر البطليوسي الكلام بكيفية صحيحة تأكيدا منه على أهمية سلامة الأسلوب.

وبناء على ما سبق تظهر ثقافة البطليوسي اللغوية الواسعة والفنية في نقل تعليقاته ومعرفته المكثفة بأشعار العرب وأساليبهم الفنية المتنوعة، ولهذا جاءت دِراستُه التطبيقية لقضية اللفظ والمعنى يعتريها حرصا شديداً على سلامة اللفظ والمعنى لأن في ذلك يكون المناخ اللغوي صحيا و فيؤدي إلى الإبداع.

- **ابن بسام (ت :543هـ)**

من خلال ما جاء به ابن بسام من شواهد شعرية مختلفة ومن خلال شروحاته وتعليقاته التي قام بها، فإنه يضع أيدينا قراءا وباحثين على مواطن الإبداع عند الشعراء وكيفية اختيارهم الألفاظ وحسن صياغتهم لتأدية المعنى أو إخفاقهم في تجميل الصورة والمعنى فمن خلال قصيدة مدح لابن درّاج يورد نقدا لبيتين منها:

فيا ظلام نجوم اللّيل إذ عدَمَتْ   بدرَ السّماءِ وفي حجْرِي مضاجِعُه

---

[1] – أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد لبطليوسي , الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج1، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1999، ص84.

يعلق ابن بسام على البيت قائلا: « فيا ظلام .... البيت من مليح المعاني »[1].

ويقول في نقد البيت الثاني:

حتى بَدَا الصبحُ مشْمَطاً ذوائبُهُ   يطارِدُ الليل موْشيًّا أكارعُهُ

قال أبو الحسن معلقا على رسم الصورة الجيدة من خلال حسن اختيار الشاعر لألفاظه ومعانيه: « قوله موْشيّاً أكارعُهُ: جعل ذوائب الصبح مشمطة من ممازجة الليل له، وجعل أكارع الليل موشيَّة من ممازجة الصبح لَها، وجعل آخر الليل من مواخِرِه وهي المتصلة بأوّل الصبح، وآخر الصّبح من مقَادِمِه وهي المتصلة بآخر الليل، وأصاب في الإشارة إلى التشبيه لأنه أومأ إلى أنّ الصّبح كالثور الوحشي هو أبيض... وأكارعها موشية خاصة »[2].

وهكذا توسع ابن بسام في رسم الصورة في دلالتها على المعنى وذلك من خلال دقة الشاعر في اختيار الألفاظ الدالة على المعنى المكونة للصورة وذلك للدلالة على قيمة الألفاظ في إغناء المعنى. فقد أثنى ابن بسام على الصورة المؤدية للمعنى المتناسقة الألفاظ المحققة للإبداع .

- **تغيير الألفاظ :**

فإذا كان للفظة الدور الإيجابي في صناعة المعنى فإنه أعجب بالشعراء الذين يأخذون معاني غيرهم ويستبدلون الألفاظ للحصول على دلالة جديدة كما فعل الشاعر الرمادي مع شعر ابن عبد ربه في قوله:

وكأنما غاصَ الأسى بجُفُونها   حتى أتاك بلؤلؤ منثور

---

[1] – أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق1، م1) ، ص86-87.

[2] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص87.

قال ابن بسام: « فاحتال الرمادي حتى أتى باللؤلؤ وعوّض من الغائص التبسم، ووقعت له استعارة التبسم للعين موقعاً لطيفاً، وإنما هو للثغور، سبب توسط اللؤلؤ الذي هو للعيون والثغور، فنسخ المعنى نسخا وقلبه قلبا »[1].

ويبدو أن ابن بسام يميل إلى الوضوح في المعاني ولذلك نجده وهو يصف الأديب أبو الحسن علي بن حصن الإشبيلي يقول: « من مشاهير شعراء المعتضد، أحد من راش سهام الألفاظ بسحر الحلال وشق كمائم المعاني عن أبين من محاسن ربات الحجال... »[2].

- **البديع :**

يهتم ابن بسام بالبديع لما يحتويه من إبداع واختراع ولما له من دور في إجادة المعنى. ويؤمن بالحسن كما يؤمن بالصياغة البليغة في صنع الإبداع عن طريق حسن استعمال الألفاظ في تجميل الصورة البيانية لأن الشعر ميدان والشعراء فرسان[3]

و اعتمد ابن بسام الموازنات من أجل إظهار حسن شعر الأندلس وحسن صياغته, فيقارن بين شعر ابن برد الأصغر أبي حفص أحمد بن محمد وبين ابن المعتز ويعلق قائلا: « وليستْ يَدُ ابن برد فيه عن مرماه بقاصِرةٍ، ولا صفقته حين جاراه بخاسرة، بل ساواه وزاد، وأجاد ما أراد. ألا ترى قول ابن المعتز على تقدمه قدهمَّ أو نمَّ عليه الشعر لا يكاد يخرج عن لفظ العامة وابن برد جمع في بيته بين بابين من أبواب البديع ، فجانس بين الشارب والشارب، وأنبأ أن محبوبه في آخر درجة من المروءة وأول درجة من اللّحية، بإشارة عذبة وعبارة حلوة رطبة، دون تطويل ولا تثقيل؟ »[4].

[1] - المصدر السابق، ص322.

[2] - ابن بسام، الذخيرة، (ق2، م1)، ص158.

[3] - ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص19.

[4] - المصدر نفسه ، (ق1،م1)، ص511.

واهتم ابن بسام بالألفاظ المتجانسة في الإيقاع وبالألفاظ التي تتسم بالعذوبة والخفّة والتي تترك أثراً إيجابيا في نفسية المتلقي , ذلك أن للبديع قيمة فنية حين أعطاه ابن بسام الأهمية من خلال دراسته له , وتتضح معالم الذوق الفني في نقد ابن بسام لأنه يرى الإبداع ليس أساسه القدمة في الشعر كما هو عند ابن المعتز بل بالقبول في النفوس بالطلاوة والحلاوة، هكذا لم يفصل ابن بسام بين اللفظ والمعنى فاللغة هي التي تبني النص الشعري وتؤمن بالآليات التي تحقق الإبداع المتمثلة في الصورة وألوان البديع التي تعتبر من مكوناتها لأساسية اللفظ والمعنى.

وبناء على ما تقدم، يتضح الموقف النقدي المغربي والأندلسي لمفهوم الإبداع في علاقته باللفظ والمعنى، حيث جاءت دراسة النقاد لها تجمع بين الجانب النظري والتطبيقي. يؤمن النقاد بعدم تفضيل عنصر على آخر نظرا لأهميتهما في صناعة الإبداع فهما بمثابة الجسد والروح كما قال ابن رشيق ولذلك فأي تغيير يحدث في اللفظ يتبعه تغيير في المعنى وفق ما أشار إليه البطليوسي وابن حزم. وحفاظا على سلامة الأسلوب عاب النقاد سوء التأليف والمعاظلة في الكلام وقدموا تصويبات للشعراء كالأعلم والبطليوسي وابن شرف وابن سيده. وجه النقاد اهتمامهم للفظة المفردة من حيث تناسب حروفها كذلك للكلمات داخل التركيب والسياق ويظهر هذا جليا عند ابن شرف وابن رشيق وابن شهيد.

إن الاهتمام بمدى ملاءمة اللفظ للمعنى أدى بنقاد المغرب والأندلس إلى ترجيح كفّة رواية عن رواية أخرى. وفي ما يتعلق باللفظ فقد حرص النقاد على تتبع المعاني المختلفة للّفظة الواحدة واختيار الأنسب للموضوع حسبما رأيناه عند الأعلم والبطليوسي وإذا كان بعض النقاد يلزمون الشعراء بالتقيد بنمط من الألفاظ فإن البعض يؤمن بتطويع الوحشيّ الغريب، وبتنوع الألفاظ إيمانا منهم بأثر البيئة والعصر حسب ما رآه ابن شهيد . كما حذّر النّقاد من الانخداع ببعض الألفاظ التي ليس لها محمُولاً دلالياً جديداً، كما حكّم النقاد في ما

يخص المعنى المعيار الأخلاقي، وكذا معيار التعقيد والإغراب إيمانا منهم أنها من معوقات الإبداع.

ثالثا: المحاكاة والتخييل ومفهوم الإبداع

أدرك النقاد الفلاسفة المسلمون أن الفنون جميعا تشترك في خاصية المحاكاة والتخييل[1] وتختلف في الوسائل والمواد التي تتوسل بها لتحقيق الغاية؛ فالألفاظ المشكلة للّغة هي مادة الشعر واللّغة هنا هي لغة خاصة تخرج عن المواصفات الدلالية المحدّدة للمعاني الجزئية إلى أفق أوسع من المحاكاة أو التخييل ويصبح الشعر يؤخذ على أنه قول مخيل ولا مجال للصدق والكذب فيه.

ويرى ابن سيناء أن الشعر يحاكي بأشياء ثلاثة وهي « باللحن ... وبالوزن ... وبالكلام نفسه ... وربما اجتمعت هذه كلّها »[2].

إن المتأمل في أقوال أرسطو المدرجة في هذا السياق يدرك بوضوح مفهوم المحاكاة عنده فهي ليست مجرد أداة خارجية لمقاربة العمل الفني ونقد فعالية الإبداع الشعري والحكم عليه بل لقد أضحت المحاكاة عنده هي جوهر العمل الشعري بل جوهر الفنون جميعها[3] الذي يتوقف على فهمها وتحديدها.

ومن هنا ينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو في المحاكاة وترتبط المحاكاة بالشعر الموضوعي الذي يتمثل في الملحمة والمأساة والملهاة ، فالمحاكاة في الشعر الموضوعي إنما هي محاكاة لأفعال الناس أي للأحداث الواقعة أو محتملة الوقوع , ذلك أن المحاكاة عند

---

[1] – الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص40.

[2] – ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب الشفاء، حققه وقدم له عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص32.

[3] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص76.

أرسطو فطرية يرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق عن سائر الأحياء في أنه أكثر استعداداً للمحاكاة.

ويذهب ابن رشد إلى ما ذهب إليه أرسطو، وهو أنّ العلّة المولدة للشعر والباعثة عليه وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع منذ طفولته بسبب بما فيها « من الإلذاذ لموضع التخييل الذي فيها »[1].

تمثل المحاكاة عند أرسطو مقوما إبداعيا، فالشاعر يحاكي ولا يقلد، والشعر عنده يحاكي الفعل الإنساني حيث أن هذه المحاكاة تجعل من الشاعر كائنا مبدعا لأن الفعل يمثل حركة الوجود الذاتية ومحاكاته هي ضرب من المعرفة الجوهرية والشاملة من حيث تصورها لما يمكن أن يكون وليس لما هو كائن.

استعمل أرسطو المحاكاة للتفرقة بين الناظم والشاعر، فقد رأى أن الناس ينسبون كلمة شاعر إلى اسم العروض الذي فيه و الشعر كما لو أن المحاكاة لا تصنع الشاعر، وإنما رأوا أن استخدام الوزن الشعري هو الذي يسمح بإطلاق اسم الشاعر دون أن يميزوا بين من يحاكي ومن لا يحاكي حتى لو جرت العادة ووصفت مقالة منظومة في الطب أن سمي ناظمها شاعراً وقياساً على ذلك يقول أرسطو: « ينبغي أن يطلق لقب الشاعر على من ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من كل الأعاريض »[2].

وبفضل المحاكاة أيضا يفرّق حازم بين الخطاب الشعري والخطاب النثري يقول: « فالشعر إذن قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومضنونه .. ويفارق البرهان والجدل والخطابة

[1] – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارس، أحمد عبد المجيد هويدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص64.

[2] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص57.

بما فيه من التخييل والمحاكاة. ويختص بالمقدمات المموّهة الكذب. فيكون شعراً أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب »[1].

ان التخييل هو المعتبر في صناعة الشعر لا كونه صادقاً أو كاذباً , ذلك أن الشعر كلام مخيل وأن سبيله إلى التخييل هي المحاكاة بمعنى التمثيل والتشبيه فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل[2] وعمله فيها التأثير وطريقه إلى التأثير هو التخييل.

يميز الفارابي تمييزا واضحا بين الشعر والنثر إذ جعل المحاكاة وهي عنده « إيهام بالمشابهة بين صورتين محسوستين، أو بين فعلين، أعظم ما في قوام جوهر الشعر»[3]. فالشاعر يكون شاعرا بفضل المحاكاة لا الوزن. ولذلك فهو يهمل القافية في هذا المقام لأنها تعتبر من مكملات الشعر وليست هي جوهره.

بناءا على تصوره للشعر الذي لا يخرج عمّا قرأه وتمثله من جهود الفلاسفة المسلمين يعرف حازم القرطاجني الشعر قائلا: « كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب ، ان الإستغراب والتعجيب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »[4].

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص71.

[2] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص121.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب"الجاهلية والعصور الإسلامية"، ج1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص214.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

ويظل ابن سينا هو معتمد حازم في منهاجه، فقد تبنّى تصوره للشعر اليوناني، و يبني كتابه كلّه على أن الشعر محاكاة وتخييل[1]، وهذه مقولة سينوية ولا شك[2] تبين وثاقة العلاقة بينهما.

حيث يقول ابن سينا: « إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية...» [3] والمحاكاة مع التخييل عند حازم عنصر من عناصر تحديده لماهية الشعر. ويتردد مصطلح التخييل مقرونا بالمحاكاة كثيرا عند حازم فقد رأى بعض الدارسين أنهما مترادفان وهما ليسا كذلك، فالمحاكاة وسيلة للتخييل وليست مرادفة له[4]. ثم يضيف « و المخيل هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة أو فكر أو اختيار»[5].

إن فعل التحبيب والتكريه لا يتحققان في الشعر إلا بموجب اعتبارات ينص عليها حازم في قوله: «...بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك »[6].

إن التخييل مرتبط بفعالية التأثير في المتلقي حيث أن هذا الأخير يعيد تركيب الصور التي يجدها في الخطاب الشعري ؛ وعملية إعادة التركيب هذه هي التي توسم في اصطلاح

---

[1] – عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الأداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص690.

[2] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص100

[3] – ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب الشفاء ، ص23.

[4] – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنَى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب،ط1، 2002، ص287 وينظر: فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، جامعة أم القرى، مكة، 1418هـ، ص37.

[5] – ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب الشفاء، ص23.

[6] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

حازم النقدي بالتخييل،في حين توسم عملية تركيب الصور في ذهن الشاعر المبدع بالتخيل . فالتخييل أعلق بالمتلقي والمحاكاة أعلق بالمبدع[1] .

إن حازم يتناول الخيال في بعده الفني النقدي لا الفلسفي باعتباره جوهر الشعر ويضيف حازم في تعريفه للشعر جزءاً مهمّاً في التأثير وهو المحاكاة [2]، فقد تحّدث عن أنواعها * بحيث لا يخرج مفهومها عنده عن التشبيه والاستعارة والتركيب[3] ذلك بما تتصف به من فعالية في ربط المحاكاة الشعرية بقيمة التبديل والقدرة على تحويل الحقائق العادية فتظهر في علاقات متميزة تتوحد فيها العناصر المتباعدة وتكتسب دلالات مغايرة لا تتجاوز حدود الممكن لأن المحاكي لا يخلو « من أن يحاكي موجوداً بموجود أو بمفروض الوجود مقدرة، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيءٍ بما هو من جنسه أو محاكاة شيءٍ بما ليس من جنسه. ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحسّ بمثله في الإدراك. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد،

---

[1] – محمد حافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ج2، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط– المغرب، ط1، 2008، ص638.

[2] – المحاكاة في اللغة هي المشابهة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج14، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط2، 2009، ص236.

والمحاكاة في الفلسفة من بين: سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة بالحواس الخمس، بترتيب المحسوسات المحفوظة عندها، وأحياناً تحاكي المعقولات وأحيانا تحاكي القوة العادية والقوة النزوعية وما يصادف البدن عليه من المزاج. ينظر: جرار جهاني، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998، ص774

* – أنواعها: المحاكاة التامة: يستقصي فيها الشاعر أجزاء الموضوع.

– المحاكاة غير التامة: لا يستقصي فيها الشاعر أجزاء الموضوع.

– المحاكاة التشبيهية: مقترنة بالتشبيه.

– المحاكاة القبيحة: المحلة بشروط المحاكاة الحسنة.

[3] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص84.

أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. وكلما قرب الشيء بما يحاكي به كان أوضح شبهاً وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع »[1].

ويمكننا القول أن جانبا مهما من أسس الإبداع عند النقاد الأوائل مازال مستحكما عند المتأخرين ومن ذلك التشبيه ودوره في صناعة الصورة حسب تصورهم لمفهوم الإبداع.

فالمحاكاة تصور الواقع ولذلك يقول ابن رشد: « ويجب على الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس »[2].

ولا يفهم من المحاكاة النقل الحرفي للواقع، بل إن المبدع ينظر إلى الموضوع نظرة خاصة بحيث تتخيرّ من الموضوع بعض جوانبه ثم يحاول إبرازها في إطار جمالي له استقلاله الواضح، يقول أرسطو: « يستوجب على الشاعر أن يقدم الأشياء كما كانت أو كما تكون أو كما يحكى عنها ، أو كما يجب أن تكون وعادة الشاعر لأداء ذلك هي اللّغة »[3]فمهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعد الحتمية .

إن المحاكاة عند أرسطو تتعدى التشبيه إلى الخلق، فيتعدى الفن مستوى التقليد والنقل المباشر إلى الخلق والإبداع ولذلك يقول ابن سينا: « والمحاكاة هي إيراد الشيء وليس هو هو »[4]

ومن هنا تصنع المحاكاة الفارق بين الشعر والتاريخ، فالتاريخ يحكي ما وقع، والشعر يحاكي ما يمكن أن يقع وعلى هذا فالشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ذلك لأن الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة، والتاريخ يميل إلى التعبير عن

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص91.

[2] – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص62.

[3] – أرسطو، فن الشعر، ص41.

[4] – ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب الشفاء، ص32.

الحقيقة الخاصة أو الفردية. فإذا كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلا فإن الشعر يكتب أسطورة هذا العالم وكثيراً ما تكون الأسطورة أصدق من التاريخ [1].

إن الشعر خلق باعتباره محاكاة للإنطباعات الذهنية ومن ثَمَّ فهو ليس نسخة مباشرة للحياة وإنما تمثل لها، فالشاعر لا يعيد تكرار الأشياء فهو يخلق عالماً خاصاً به مكتفيا بنفسه، له قانونه المطرد في الاحتمال .

يشكل التخييل جانبا مهماً من عملية الإبداع الشعري عند النقاد العرب فهو يعمل على تقويم الأثر الجمالي للشعر عند المتلقي فبقدر استجابة المتلقي وتلذذه بالعمل، بقدر ما يحكم على قوّة التخييل وفعاليته النفسية ونجاح العملية الشعرية. وهكذا تتحدد القيمة الإبداعية للعمل الشعري بفاعلية التخييل عند المتلقي لأن المتخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيا غير فكري، سواء أكان القول مصدقا به أو غير مصدق. فعملية تلقي الخطاب الشعري وما يقع من قبل المرسل في ذهن المتلقي من تخييل هي المعتبر لا القيمة الإخبارية للخطاب، فالمعتبر هي القيمة التصويرية عبر آليات التمويه ، فيكون التخييل هو المعتبر في صناعته لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة.

وإذا كان هدف النقد الوصول إلى الإبداع، فإن الخيال يقتضي في المبدع قوى معينة* تجعله متميزاً عن غيره. وتتفاوت هذه القّوَى فيما بينها أثناء الإبداع.

---

[1] – جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965، ص128.

*– وهي: القوى الحافظة: بها يحفظ الشاعر صور الأشياء المدركة عن طريق الحس.

القوة المأزرة: تقوم بتمييز ما يوافق الوضع والنظم والأسلوب.

القوة الصّانعة: موجودة في طبع الشاعر، تقوم بإخراج العمل الفني في صورة إبداعية كتبها خيال الشاعر.

اشترط حازم شروطاً للمحاكاة المؤثرة في النفوس حيث يقول: « ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكهِا، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها وبقدر ما نجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأَثر لها »[1] فتحرك النفوس للأقوال المخيلة، إنما يكون بحسب الاستعداد وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها من قوة أو ضعف .

ومن هنا يطرح حازم مصطلح التعجيب ويحدد من خلاله مفهوم الابداع الشعري، فلا تَعجيب دون إبداع. فالتعجيب يبين من خلاله أثر القول الشعري المبدع في المقول لَهُ.

ويقع التعجيب عند حازم نتيجة للتخييل والإبداع في المحاكاة اللذين يدفعان النفس للانفعال والتأثر لمقتضاه « فإنَ الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »[2].

يكون التعجيب باستبداع الشاعر ما يثير لطائف الكلام التي يقِلُّ التهدي لمثلها عند الشعراء فَورودُها مستَنْدَر ولذلك يحصل التأثير.

وهكذا يمكن القول أن المحاكاة والتخييل معياران أساسيان في النقد العربي ضمن مجموع المعايير التي تؤسس لمفهوم الإبداع. فالفارابي يجعل التخييل غاية المحاكاة وكذلك يرى حازم القرطاجني ، لأنَّ المحاكاة نوع من التصوير، أما التخييل فإيحاء بواسطة التصوير، الأولى سبيله والثاني نتيجة أو غاية.

وإذا كان التخييل يمثل الجانب الإبداعي من عملية التعبير الشعري والأساس لقيام عملية المحاكاة؛ فالمحاكاة التي تشكل النص الشعري لن تتحققَ دون فاعلية التخيل عند

---

[1] – حازم القرطاحني، منهاج البلغاء، ص121.

[2] – المصدر نفسه ، ص71.

الشاعر المبدع، وهذا يعني أن المحاكاة والتخييل مقومان أساسيان في تحقيق مفهوم الإبداع في النقد .

رابعا :المصادر الغيبية للإبداع

إن البحث عن ماهية الإبداع أرجع الكثير من الدارسين إلى السؤال عن مصدر الإبداع. وقد اختلفت الرؤى والتصورات إلى حدِّ التناقض في هذا الموضوع .

1- عند اليونان :

آمن قدماء اليونان بالإلهام في تفسير عملية الإبداع ، و"**الإلهام** " هي قضية بحث في الباعث على الأعمال الأدبية , فالفن مصدره قوة خفية تتمثل في " ربات الشعر".التي توحي لهم بالمعاني , وهذا ما يعبر عنه بالهبة وقد يعبر عنه بالإلهام [1] .

إن هذه القوة الخارقة غامضة في حقيقتها فلا تدرك خفاياها , وبذلك يفسر اليونانيون الإبداع على أساس غيبي بعيدا عن أعمال الإنسان حيث لا يكون الشعر عندهم عملا من أعمال الوعي بل عملا من أعمال اللاشعور .

ولعل سقراط كان أول القائلين بإلاهية الشعر، لقد تأمل كلام الشعراء فالتمس فيه سحرا وجاذبية رغم أن هؤلاء الشعراء لا يتميزون بحكمة تفوق غيرهم و لا يبذلون عناء وجهدا وإنما تأتيهم أشعارهم عن طريق الإلهام ،ولهذا السبب شبههم بالقديسين والمتنبئين ذلك أن القديسين ينطقون بروائع الحكمة فكذلك الشعراء فإنهم ينطقون بروائع الشعر.

ولقد ذهب أفلاطون إلى ما ذهب إليه أستاذه سقراط وهو أن الشعراء لا يصدرون عن حكمة وإنما عن نبوغ وإلهام اختصوا به [2].

---

[1] – بدوي طبانة ، النقد الأدبي عند اليونان ، دار الثقافة بيروت– لبنان ، 1986 , ص 47 .

[2] – قصي الحسين ،النقد الأدبي عند العرب واليونان, المؤسسة الحديثة للكتاب, طرابلس– لبنان، ط1، 2003 ، ص 256 .

لقد كانت ثقافة المجتمع اليوناني ومعتقداته كلها تؤمن بوجود الآلهة، ومن هذه الزاوية نظر المجتمع اليوناني عامة والفلاسفة خاصة إلى الملاحم وإلى أصحابها على أنهم مبدعون ذلك لأن مصدر إبداعهم ليس عن مقدرة ذاتية وعن دراية ولكن عن إلهام وإلهام إلهي.

يرى أرسطو أن الشعر خلق وإبداع وباعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ، فهو ليس نسخا ومباشرا للحياة وإنما تمثل لها ،وإذا كانت المحاكاة أساس الإبداع والتي هي فطرة يرثها الإنسان منذ الطفولة, فبفضلها يتعلم معارفه الأولى وإزاء المحاكاة يشعر الإنسان بالمتعة ولما كانت المحاكاة فطرية نشأ الشعر ارتجالا وبذلك تحول مصدر الإبداع من صفة الإلهية إلى الغريزة الإنسانية .

2- عند العرب :

-إن اهتمام الأوائل بالإبداع ، وبميزة القوة والتفرد والتميز التي يظهرها الشاعر في الشعر أدّت بالمقابل إلى إيجاد صيغ كثيرة تعبر عن هذا الإكبار والإعجاب وهي صيغ تحمل في طياتها التفضيل والمقارنة بين جمهور المبدعين ، وما هذا إلا دليل لوجود ذوق نقدي يهتم بالإبداع وبوقع الكلمة الشاعرة .

كان المجتمع العربي الأول وفق تفكيره عاجزا أمام تفسير الظواهر التي تحيط به والتي تستدعي البحث عن القوى الخفية المتحكمة ، وظل سعيهم في الإجابة عن التساؤلات حتى اهتدت بهم إلى فكرة الوحي الذي مصدره الجن والشياطين فنسبوا بذلك لهم القدرة في نظم الشعر ثم يتم تلقينه وبثه على ألسنة الشعراء.

إن فكرة الجن المتعلقة بالإبداع كانت في أذهان العرب القدامى ، وهذا النص للأصبهاني يؤكد وجودها , قال الأصبهاني: « أخبرني محمد بن العباس اليزيدي ومحمد بن الحسن بن دريد قالا : حدثنا عبد الرحمان ابن أخي الأصمعي عن عمّه عن أبيه قال : قال

رجل ضفت قوم في سفر وقد ضللت الطريق ، فجاءوني بطعام أجد طعمته في فمي وثقله في بطني ، ثم قال شيخ منهم لشاب : أنشد عمّك ، فأنشدني.

عفاَ مِنْ سُليْمَى مُسْحَلان فحَامِرُه   تمشِي به ظلمانُه وجاذِرُهْ

فقلت له : أليس هذا للحطيئة ؟

فقال : بلى وأنا صاحبه من الجن » [1].

وقد أعطى ابن حزم تعليلا لهذه الظاهرة الموجودة عند العرب وهو بصدد الحديث عن إمكان وجود هذه الأجسام و كونهم « لم ندرك بالحواس ولا علمنا وجوب كونهم ولا وجوب امتناع وفقا لقوله تعالى : إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم »[2].

ويؤكد ابن حزم على أن الجن قبيل إبليس، مستدلا بالآية « إلا إبليس كان من الجن»[3].

أما في ما يتعلق بوسوسة الجن وقذفهم الشعر في أسماع الشعراء فهو يرى أن الله قد جعل للجن قوة يتوصلون بها إلى قذف ما يوسوسون به في النفوس[4] أما ما يخص مراتب الجن :

فقد قال فيها الجاحظ « الأعراب إذا ذكروا الجن سالما قالوا : جني وإذا أرادوا أنه ممن يسكن مع الناس قالوا : عامر ، وإن كان ممن يعرض للصبيان فهو أرواح ، فإذا زاد على ذلك فهو مارد ، فإن زاد في القوة فهو عفريت »[5] بل إن العرب قد جعلهم قبائل كقبائل

---

[1] – أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ،ج2 , تحقيقي وإشراف نخبة من الأدباء، دار الثقافة ،بيروت ’ط6 , 1983، ص174 .

[2] – الأعراف ،آية :27، وابن حزم ،الفصل في الملل والأهواء والنحل،ج5 ، تحقيق محمد إبراهيم نصر وعبد الرحمان عميرة ،دار الجيل بيروت ،1985، ص111

[3] – الكهف آية 50

[4] – ابن حزم ، المصدر السابق ، ص112.

[5] – الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج6 ، ص 190.

العرب ومن قبائلهم بني الشيطان وقد ذكرها حسان بن ثابت في مقره حتى قال « فطورا أقول وطورا هو »[1].

- **شياطين الشعراء :**

أنزل المجتمع العربي منذ القدم الشاعر منزلة مقدسة وأحاطوه بالرعاية وبهالة من التقديس جعلته يتميز عن غيره من أفراد المجتمع ، ذلك لما يأتيه في شعره من إبداع ، فحاول هؤلاء تفسير حقيقة العملية الإبداعية وكنهها , ولما عجزوا عن الإحاطة بمصدرها ومصدر قوة الشاعر أحالوها إلى عوالم غيبية ، فربطوا بين الشاعر وقوى خفية أطلقوا عليها اسم شياطين , وبذلك فإنهم بهذا الصنيع « أخرجوه من الدائرة البشرية ليجعلوه ضمن الجن» [2].

ويذكر الجاحظ أن العرب كانت تزعم أن مع كل شاعر شيطانا فهي بذلك تثبت غيبية المصدر المتمثل في الشيطان ويذكرأيضا أن لكل فحل من الشعراء شيطانا فهو بذلك يربط مستوى الإبداع الجيد عند الشاعر بالمصدر الغيبي وهو الشيطان فالعرب يزعمون أن « مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »[3].

ولقد أوردنا أبو زيد القرشي أسماءَ شياطين الشعراء وأخبارهم[4] حيث ذكرلكل شاعر شيطانه الذي يلهمه الشعر,ومن أسماء هؤلاء الشياطين الذين احتفظت بهم ذاكرة الجاهليين ، السُّعلاة صاحبة النابغة ، وأختها الهلاة صاحبة علقمة بن عبدة .

---

[1] – المرجع السابق ، ج6 ، ص 231.

[2] – توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ،1987، ص55.

[3] – الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج6 ، ص225 .

[4] – ينظر: أبي زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر , بيروت , 1980 , ص41.

حافظ هذا المعتقد والمتمثل في الشياطين مصدر الإبداع على استمرارية وجوده بعد مجيء الإسلام ولفي جانب الصواب أن استمراريته في العصر الأموي هو نتيجة إحياء الروح الجاهلية والروح العصبية.

ويرجع الجاحظ عملية تلقي هذه الأوهام وتصديقها من طرف الناس إلى طبيعة المكان والعقلية العربية فإما أن يكون المتلقي والمصدق أعرابيا عاش ظروف الإنفراد والوحشة وإما أن يكون عاميّا وقد يكون راوية شعر أو راوي أخبار، كما كان للكهَان دور في ترسيخ هذه الاعتقادات .

لقد عظم العرب الأوائل العالم الغيبي الذي سمّوه الجن أو الشياطين فجاءت أخبارهم وقصصهم وأشعارهم تدل على هذا التعظيم وقد نقل لنا القران ذلك « وجعلوا لله شركاء الجن »[1]

يفسر عبد الرزاق حميدة تلك الهواتف التي يسمعها الشعراء بأنها رغبات داخلية فهي صوت داخلي يعبر عن « الآمال المستخفية في العقل الباطن » [2].إن تفسير الإبداع عند العرب الأوائل تفسير غيبي هو يرجع إلى عدم قدرة هؤلاء على تفسير الظاهرة تفسيرا علميا والإحاطة بها وبعوالمها .

– ابن شهيد

اجتمع في رسالة ابن شهيد " التوابع والزوابع " الشياطين والجن , فقد نسج ابن شهيد رسالته على منوال الرحلة إلى العالم الآخر وكان رفقة شيطانه « زهير ابن نمير » حيث التقى بشياطين الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، والعباسيين . وفي مدخل الرسالة يخاطب ابن شهيد صديقه ابن حزم حين تساءل في إعجاب ببلاغة صديقه ويتساءل عن مصدر هذه

---

[1]– الأنعام الأية 100.

[2]– عبد الرزاق حميدة ، شياطين الشعراء ، مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة ,1956 , ص 64.

القوة الإبداعية ، فقلت : « كيف أوتي الحكم صبيّا ، وهزّ بجذع نخلة الكلام فاساقط عليه رطبا جنيا ؟ أما إذ به شيطانا يهديه ، وشيصبانا يأتيه ، وأقسم أنَّ له تابعة تنجده وزابعَة تؤيده ، ليس هذا في قدرة الإنس ولا هذا النفس لهذه النفس »[1]وهنا يطرح ابن شهيد الأندلسي فكرة الشياطين لصاحبه حين راح يسرد له أنه قد ألمت به حالة اليأس بعد موت عزيز عليه ، فأراد الرثاء ، فاعتز عليه النظم وارتج عليه القول ولَم يعد بإمكانه رثاء من أحبه .

وهنا تجلى له شيطان اسمه " زهير بن نمير ويلقى إليه يتيمة الشعر فهو يرغب في اصطفائه خليلا وتتأكد بينهما الصحبة والعلاقة .

ويورد ابن شهيد في رسالته أسماء شياطين مشهورين في تلك الرحلة الخيالية ويرسم صورة لكل تابع حسبَ تخيُله لَهُ .وينهي ابن شهيد رحلته إلى عالم شياطين الشعراء حيث ساجل أثناء رحلته الشعراء وذاكرهم الشعر وأخذ الإجازة منهم التي تدل على قدرته الإبداعية.

أضاف ابن شهيد إلى فكرة الشياطين حيث استطاع أن يمدَّها من عالم الشعراء إلى عالم الناثرين وإنَ توظيفها عنده هو في الحقيقة يختلف عن توظيف الأوائل له لأنه

« توظيف أدبي لفكرة تاريخية وليس تأريخا لها » [2] ويدل على أهمية العملية الابداعية عند ناقد الاندلس , وإن حضورها قد يرجع إلى التأثير الخارجي القائم بين المشرق والأندلس ، وبحكم وجود هذا التراث العربي الضخم الذي يستقي منه الناقد كذلك وجود التأثير الداخلي المتمثل في البيئة الأندلسية . إنّ تحوّل مفهوم معنى " شياطين الشعراء " عند ابن شهيد « لا تنشأ بالطفرة وإنما تكون على الترفيه والتطور وإن خفيت العوامل

---

[1] –ابن شهيد الأندلسي , رسالة التوابع والزوابع , تصحيح وتحقيق وشرح وتبويب بطرس البستاني 'دار صادر , بيروت , ط1 ,(1996–1967), ص88 .وابن بسام ، الذخيرة ، (ق1، م1)، ص 246.

& التوابع : ج تابعة وتابع هو الجني الذي يحب الإنسان ويتبعه حيث يذهب .&الزوابع : ج زوبعة وهي الشيطان أو رئيس الجن .

[2]– مجدي أحمد توفيق ، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 59.

والعلل »[1].فالتطور الذي لحق المجتمع الأندلسي الثقافي والعلمي والحضاري يجعل من فكرة الشياطين تأخذ معنا يشاكل هذا التطور وينسجم مَعَه .

- السحر مصدر للإبداع :

كان الفن ولا زال يعتقد أنه سحر فاعل محرك في نفوس البشر[2]،ولقد صرح الكثير من الشعراء العرب والنقاد بوجود علاقة بين الشعر والسحر ولكن يقف كلامهم عند حدِّ الإشارة دون التحليل والتعمق .

إن أدوات الشاعر من تشبيهات واستعارات وغيرها هي نفسها أدوات السّحر لممارسة عملية التأثير ، والملاحظ أن الذكاء والفطنة والإستعداد عند كل من الشاعروالسّاحر صفات مشتركة ذلك أن « السّحر البيانُ في فطنة »[3].

وكما يمكن للسّحر أن يمارس الخدعة والتمويه فكذلك يمارسها الشعر [4] وقد يتفقان في المصدر الغيبي وهو الإلهام.

- لسان الدين بن الخطيب

لقد جمع في رسالته أبدع ما ابتكره الشعراء في المشرق والمغرب ،لذلك أضاف كلمة السحر لكتابه ،فقد أدرك ما للشعر من أثرمثله كالسّحر وقد قال في إفهامه لمعنى السّحر والشّعر :

« إن الشعر ليس في أمة من الأمم بمحصور ، ولا على صنف من البشر بمقصور وهو فيما يوجد للأوائل يُلفى ، أعم من أنْ يشمله الوزن المقفى أو يختص به عروض يكمل

---

[1] –توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، ص14.

[2]– شفيق يوسف البقاعي، نظرية الأدب ، جامعة السابع من أبريل ليبيا ، طبعة 1425هـ ، ص 119 .

[3] –ابن منظور ، لسان العرب ، ج4 ، ص402–403 .

4 _ مبروك المناعي , الشعر و السحر,دار الغرب الاسلامي,بيروت ,ط1 ,2004 , ص15

وزنـه فيـه ويُوفى ، فمن الشـعر عنـدهم الصـور الممثلـة واللعب المخيلـة ، ومـا تأسـس علـى المحاكـاة والتخييـل مبنـاه » [1] . فـذلك هـو السّـحر عنـد ابـن الخطيـب ،فهوالقـوة الفعّالـة التـي تسـتعمل الإيهـام والتـوهم فتـوهم صـاحبها بالحقيقـة وهـي خيـال ، فيظهـر المحـال فـي صـورة الواجب والممكن .

إن اختيـار لسـان الـدين للفظـة السّـحر ، لـم يكـن منطلقـا مـن فـراغ بـل اسـتند علـى أصـول تراثيـة، وهـي عـودة إلـى الأصـول البدائيـة فـي اسـتعمالها لكلمـة ومـدلول السّـحر والـذي تريـد مـن ورائه إحداث التأثير والتغيير.

- عبد الكريم النهشلي

أمـا عبـد الكـريم النهشـلي يـرى أن الإبـداع بمعنـى أن يصـل الشـاعر إلـى مسـتوى جـودة البيـان ، والبيـان عنـده مصـدره هـو المنّـة مـن الله ، فقـد جعـل الله لسـان الشـاعر دلـيلا عليـه ويقـول فـي هـذا الصـدد الناقـد عبـد الكـريم النهشـلي : « والمنّـة لله فـي هـذا البيـان الـذي جعـل اللسـان بـه دلـيلا عليـه ، وهاديـا إليـه ومعربـا عـن المعرفـة بـه ، خادمـا للقلـوب ، ومترجمـا عـن نتائج العقول ، ومظهرا للحكم » [2].

إن مصـدر الإبـداع هـو الله جلّ قـدره ، وهـذا المسـتوى مـن الإبـداع هـو البيـان ، ذلـك أن الله قـد جعـل لسـان المبـدع خادمـا للقلـوب فهـو يعبّـر عـن عواطفهـا وخلجاتهـا ومكنونهـا ، ومتـرجم العقول فيبين أفكارها ومواطن أسرارها ، فلسان المبـدع هـو الـذي يفصـح عمـا فـي قلبـه ويكشـف عنه ، فاللسان رسول العقل إلى السامعين [3].

---

[1] –أبو عبد الله محمد بن الخطيب ،كتاب السحروالشعر ، حققه : ج.م .كونتنته فيرير, راجعه ودققه محمد سعيد اسبر , بدايات للنشر والتوزيع , سوريا , ط1 , 2006 , ص 11.

[2] –عبد الكريم النهشلي ،اختيار الممتع ،ص 98.

[3] – المصدر نفسه ، ص 99.

ولهذا يربط عبد الكريم العمل الإبداعي الجيد بالجانب الأخلاقي فأفضل البيان عند هو الذي جاء متضمنا الحكمة والمثل ، وكان شاهدا على الأحساب وعلى كريم الأفعال ، مخلّدا شجاعتهم ومروءتهم عبر الزمن ، وذلك من أجل حسن إقتداء الخلفِ بالسلف .

إن وجهة نظر عبد الكريم النهشلي في الشعر هي نفسها نظرة الشعر والمجتمع الإسلامي الأول بحيث لم يعد همها هو البحث عن المتعة الخالصة بمعنى لم تعد نظرة فنية خالصة[1]

وإنما يربط بين الإبداع الفني والأخلاق ذلك أن الدين والفن كما يقول المازني كلاهما « يضيء من مشكاة واحدة ، هي ذلك القبس العلوي الذي يملأ قلب الإنسان بالراحة والصفاء والأيمان .. » [2] ولذلك نجد عبد الكريم في كتابه قد قسم الشعر إلى أربعة أصناف:

شعر كله خير وذلك إتصل بالزهد والموعظة الحسنة والمثل ، وشعر الظرف ، وشعر هو شر كله كالهجاء ، وشعر لغرض التكسب .

إذا كان النقد ينظر إلى الأمور الفنية فإن الناقد عبد الكريم بهذا المنظور والمفهوم للمصدر فإنه ينظر إلى إضافات الشعر أي ما يضيفه الإبداع لحياة الجماعة من روحية .

إن مثل هذا التصور يعكس مدى تفاعل وتأثر النقد بالمجتمع فإذا كنا لا نستطيع فهم الإلهام الأفلاطوني بمعزل عن النزعة المثالية ، فكذلك فإننا لا نفهم الإلقاء من طرف الشياطين عند العرب الجاهليين والتأييد والمنة عند العرب المسلمين.

---

[1] –رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق , منشأة المعارف ، الاسكندرية , 2000، ص 233.

[2] – المرجع نفسه ، ص 125.

الفصل الثاني

العوامل النفسية للإبداع

في النقد المغربي والأندلسي

أولا : العوامل النفسية للإبداع في النقد المشرقي

ثانيا : العوامل النفسية للإبداع في النقد المغربي

ثالثا : العوامل النفسية للإبداع في النقد الأندلسي

رابعا : العوامل النفسية للإبداع و علاقاتها بالألفاظ والمعاني

إن لجوء الأدب إلى علم النفس يساعد في فهم نفسية المبدع ودوافعه وتحليل شخصيته وخاصة مع ظهور الدراسات النفسية فقد حاول علم النفس أن يجيب على أسئلة تتعلق بالإبداع والمبدع .

ولعل من أبرز وأوائل النقاد الذين ربطوا الإبداع بالنفس هو سانت بيف، حيث كان شغله الوصول إلى الطاقات المبدعة والموهبة المميزة من خلال دراسة النتاج الشعري للشاعر وتحليله. لقد كان سانت بيف في دراساته يحاول أن يكشف عن (الأنا المبدعة) [1].

فهي الشيء الحقيقي والجوهري، إنه البحث عن سر الإنسان المبدع، هذا الإنسان الذي اختار فعل الإبداع من أجل أن يحقق إنسانيته ولتحقيق وجوده[2].

تحول الاهتمام في دراسة الإبداع من المجال الغيبي إلى الإنسان وكوامنه، وبذلك أظهرت الدراسات النفسية أن الإبداع كامن في قوى خارقة موجودة داخل الإنسان وخلقت نظريات في غاية الأهمية لعلماء من أمثال فرويد ويونج وأرنست جونز وغيرهم وأثروا في من جاء بعدهم لمواصلة دراسة الإبداع فأنتجوا لنا ما يسمى علم نفس الأدب.

---

(1) – أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص11.

(2) – المرجع نفسه، ص11.

إن نظرية التحليل النفسي والتي يتزعمها فرويد ترى أن الإبداع هو تعبير عن دوافع لا شعورية مكبوتة تظهر على شكل الإعلاء، ولذلك فإن فرويد يفسر الإبداع على أنه « نتيجة لعملية الإعلاء أو التسامي بالرغبات الجنسية والعدوانية المكبوتة»[1].

بحث فرويد في دوافع الإبداع ولكن على مستوى أعمق فقد تخطى الشعور إلى البحث في اللاشعور أي العقل اللاواعي , ويتغير الشعور بتغير الموضوع، ولذلك ينصح الشعراء بالخروج إلى الخلاء أو بطلب العزلة أو غيرها من الموضوعات كي يغيروا من شعورهم ويجددوا فيه .

ويشتمل اللاشعور على الدوافع والرغبات والأحلام المكبوتة في هذه المنطقة؛ لأن الشعور يرفضها ولا يقبلها فتبقى في حالة تخزين إلى حين أن تخرج إما على شكل حلم أو مرض نفسي أو إبداع.

و سميت الدوافع بالمحركات النفسية للسلوك الإنساني، فالدافع « هو كل حالة داخلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة»[2].

وبما أن الدافع فطري فإنه يرتبط بالعواطف والوجدان فيحصل الانفعال نتيجة نشاطه.

[1] – حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع24، 1979، ص53.

[2] – شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر ’ قسنطينة –الجزائر’ ط1 ’1984 ’ ص109.

وإذ كان فرويد يؤمن باللاشعور الفردي فإن يونج، يؤمن باللاشعور الجمعي والذي هو بمثابة «البوتقة التي تحتوي على تجارب الإنسانية التي انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين»[1] ' أما أدلر فإنه يرى أن دافع الإبداع «هو تعويض الشعور بالنقص»[2] , فالإبداع هو النتيجة الحاصلة لدافع قوي وجوهري عند المبدعين وهو تحقيقهم لذواتهم .

إن الدوافع تشمل الغرائز والميولات الفطرية، وهي التي تمثل محركا للإبداع ومحفزة له .

مرت دراسات الإبداع بمراحل حيث اعتمدت على التفكير الإبداعي في ضوء نموذج جلفورد[*] ، ثم انتقل الاهتمام إلى دراسة الإبداع من خلال برامج التنمية الإبداعية، كما اهتمت برامج أخرى بدراسة البيئة الإبداعية، ولكن مع تطور الزمن أصبح الاهتمام السائد هو دراسة الإبداع كمنظومة[**] متكاملة أي بمعنى ليست منفصلة، وهي تشمل المبدع والمراحل التي يمر بها المبدع، والبيئة الإبداعية وتقويم الإنتاج الإبداعي.

لقد استطاعت الدراسات النفسية أن تلقى الضوء على جوانب من مشكلة الإبداع على الرغم من كثرة المصطلحات وتعقيداتها المستعملة وعلى الرغم من الثغرات التي وقع فيها علم النفس في تفسير الإبداع ودوافعه، فقد ساهم بشكل واضح في إرساء أسس الدرس النقدي الأدبي.

---

[1] – خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، الجزائر ، ط1 ،2008 ، ص 129 .

[2] – حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، مجلة عالم المعرفة ' المجلس الوطني للثقافة والاداب' الكويت 'ع24 '1979 ' ص53 .

[*] – يؤكد أن الإبداع من خلال النموذج الخاص به، وهو الابتكار لشيء ما. حدد جيلفور عوامل الإبداع في: الطلاقة، المرونة، الأصالة، الحساسية .

[**] –. كمنظومة ترفنجر ونموذج نيكا وزملائه .

أولا : **العوامل النفسية للإبداع في النقد المشرقي**

يجد الباحث كثيرا من الآراء البناءة التي تبحث في طبيعة الإبداع وعوامل نجاحه ومن بين تلك العوامل، العوامل النفسية ذلك أن الذات لها شأنها ومكانتها في النقد، الذي لم يغفل من شأن الأبعاد النفسية ، والتي تتفاوت من شاعر إلى آخر فالنقد يقف أمام ذات اجتماعية ونفسية وفيزيولوجية، إنه كيان كامل، إنه يقف أمام «بني فيزيولوجية وسيكولوجية وثقافية»[1]

.

فهذا المزيج والخليط يتمخض عنه في الأخير إنتاجا يسمى إبداعا، خاصة وأن عملية الإبداع هي مزيج وخليط من عناصر كثيرة فهي « فعل أو نشاط نفسي اجتماعي كلي يقوم به الإنسان المبدع»[2]، فالعملية الإبداعية تمتزج فيها النشاطات المعرفية، والمزاجية للشخص والدافعية والأدائية والاجتماعية التي يقوم بها المبدع .

بشر بن المعتمر (ت210 هـ)

كانت لصحيفة بشر بن المعتمر الفضل في تقعيد أصول البلاغة العربية، بل تجاوزت ذلك لكشف النضج الذي توصلت إليه العقلية العربية في تفسير البلاغة بشتى الطرق، واهتمامها بالقدرة الشعورية لمعالجتها قضايا الإبداع في ذلك العصر.

---

(1) – نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1996، ص29.

(2) – شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 ، ص44.

أراد بشر أن يضع قواعد للناشئة لإتقان صناعة الشعر أو الخطابة، حيث تعرض للتهيؤ النفسي، فيتخير من الأوقات المناسبة للإبداع، فيختار أوقات النشاط وفراغ البال يقول :

« خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهر، وأشرف حسبا وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطاء، وأجلب لكل عين وغرّة، من لفظ شريف ومعنى بديع. وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة»[1] .

إن بشرا يلزم الشاعر أن يتهيأ نفسيا للتفكير والإبداع فقد تفطن إلى أن الشاعر قد يعتريه النصب والتعب نتيجة الجهد الفكري فينصحه باختيار الوقت المناسب، لأن الطاقة الشعورية تحتاج إلى الراحة لتستطيع مواصلة العمل؛ و لولا التهيؤ لما كانت الاستجابة .

إن الصحيفة تؤكد على حسن تخير الأوقات، لقول الشعر، لغاية في نفس المتكلم، وهي الوصول بشعره إلى حد القبول والاستجابة من طرف المستمع، ولن يتأتى له ذلك إلا بسلامة الكلام من الخطأ الفاحش وتزيينه بلفظ ومعنى فيه جدة. فرب وقت قصير يتخلله نشاط يبعث على القول الجيد، أحسن من يوم طويل شاق، من كد في صنع الشعر فيخرج به إلى التكلف.

---

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص129.

ثم يضيف بشر على ما قاله في عدم مواتاة الشعر في بعض الأوقات فينصح الشاعر بعدم الضجر ويقول:

« فإذا ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك وسواد ليلتك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك»[1] .

إن مراعاة الأوقات المناسبة كساعة النشاط وفراغ البال عاملان يساعدان على خوض غمار الإبداع، لأن نفسية المبدع في استعداد أن تعيش الجو الشعري والانغماس فيه، وهنا بإمكان الذات الشاعرة أن تلتحم بموضوعها، وأن تلتقط وحي الشعر.

وضع بشربن المعتمر قواعد هامة تضمن نجاح العمل الشعري، ولن يكون ذلك إلا بضمان استقرار نفسية الشاعر. إن النقد يولي أهمية للمبدع ونفسيته؛ لأنها تمثل جزءا مهما من العمل الفني، بل هو ركن جوهري وأساسي من أركان الإبداع .

فعامل الاسترخاء، وذلك بترك الشعر وإجهاد النفس يساعد وبشكل كبير بتجدد الطاقة واستعادة النشاط والقدرة على ارتياد عالم الشعر مرة أخرى حتى يتسنى للشاعر التجديد والإبداع.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن صحيفة بشر بن المعتمر وما تضمنته من أوقات نظم الشعر، وما كان يقوم به الشعراء من سلوكيات يستعينون بها على قول الشعر تعد من العوامل المساعدة والمؤثرة في الإبداع، فقد تفطن بشر لما تعترض له النفس أثناء الإبداع من مكابدة وعناء النفس.

---

[1] – المرجع السابق ، ص 130.

إن بشر كشف عن المكامن الداخلية للنفس وضرورة إبعادها عن المؤثرات الخارجية أثناء الإبداع؛ لأنه أدرك أن العمل الإبداعي تشترك فيه الجوانب النفسية والعقلية، ويحتاج الشاعر إلى قدر كبير من التركيز العقلي. فراحة البال، والانعزال عاملان يساعدان على شحذ قريحة الشاعر.

ابن سلام الجمحي (ت231هـ)

كان لابن سلام فضل السبق في إبراز مظاهر الانفعال في النقد الشعري نتيجة التقلبات السياسية التي عرفتها مجتمعات القبائل العربية فأدت إلى الحروب والتي ساعدت على تدفق الإبداع، وتفتق المواهب، ذلك أن الانفعال كما تراه الدراسات الحديثة « حالة نفسية جسمية تحدث نتيجة لمثير خارجي أو داخلي يؤدي إلى اضطرابات عامة يشمل الفرد كله » [1].

فهذه الانفعالات التي يعيشها الشاعر، والتي تحدث في وجود مثير أو الأمر الذي ينبهه تدفع به إلى الإبداع , يقول ابن سلام :

« إنما يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف »[2] .

فالناقد أحس أن الحرب أقدر عامل على التأثير في انفعالات الشاعر، فحالات المدافعة هي سبب في تفجر ينابيعه .

---

(1) – أنس شكشك، علم النفس العام،القوى النفسية المعرفية و القوى المحركة للسلوك ’ دار النهج للدراسات والنشر و التوزيع ’ سوريا ’ ط1 ’2008 ’ ص71.

(2) – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، السفر الأول، دار المدني، جدة،1974 , ص259.

إن اهتمام ابن سلام الجمحي باستخراج الشعر الجيد من الرديء، والبحث في قيمته والوصول إلى الحكم النقدي الصحيح، ليبني طبقاته الشعرية التي تقوم على الأصالة والإبداع , هي التي جعلته يبحث في العوامل المؤثرة فيه .

ويوسع ابن سلام من فكرته حين راح يتحدث عن أصحاب الطبقة السادسة من الشعراء الإسلاميين، حيث قال :

« وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدّم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعا في النسيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل. وكان جميل صادق الصبابة، وكان كثيّر يتقول، ولم يكن عاشقا» (1).

يؤكد ابن سلام في هذا النص على عامل مهم يؤثر في العملية الإبداعية، وهو الصدق، فهو يبين أن صدق التجربة الانفعالية تدفع بالشاعر إلى الإبداع والتفوق على أقرانه من الشعراء المكثرين في الغرض نفسه، غير أن ما يعوزهم هو الأصالة وصدق الإحساس وعمق الانفعال. فابن سلام يشير إلى مدى أهمية تأثير عامل الانفعال النفسي وبواعثه في الإبداع .

لقد أكد ابن سلام على قوة الانفعال وصدقه وتأثيرهما في الإبداع، فإنه بتأكيده فتح المجال أمام النقاد الذين جاؤوا من بعده .

إن إشارات ابن سلام تعبر عن أوسع عرض لفكرة الانفعالات النفسية وبواعثها في الإبداع الشعري(2) .

---

(1) – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، السفر الثاني، دار المدني، جدة،1974 ’ ص545.

(2) – سعد حسون العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، المملكة الأردنية، ط1، 2007، ص50.

لقد أكد ابن سلام على أهمية العامل النفسي في الإبداع، فالتعبير الشعري عند من يشارك في الحرب هو الأقدر على نقل الانفعالات والتنفيس عنها وتحويلها إلى شكل إبداع وهذا يدل على فهم النقد العربي للطبيعة النفسية للعملية الإبداعية.

ابن قتيبة (ت: 276هـ)

يؤكد ابن قتيبة في فهمه وتفسيره لعملية الإبداع الشعري من خلال حديثه المستفيض عن بواعث الشعر ودوافعه والاستعدادات المطلوبة في الشاعر.

لقد كان فهمه لها على نحو مشابها لنظريات علم النفس الحديثة ؛ لأنها بينت دور الدوافع وأثرها الفعال في الشخصية ، فكل تصرف وراء ه دافع يدفعه إليه ويحركه إلى القيام بسلوك خاص به إذا وجد نفسه في موقف من المواقف، وذلك لتحقيق هدف معين.

فالدافع هو « كل حالة داخلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة، وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة » [1]. ففكرة الدوافع والغرائز لها أهيمتها في كل عمل إبداعي .

وقد أكد ابن قتيبة على قيمة الدوافع النفسية وكيف تؤثر في إبداع الشعر عن طريق النماذج التي ساقها لنا ؛ فهو لم يتوقف عند حد تقسيم الشعر إلى أضرب مختلفة مراعيا مقياسي الجودة والرداءة، بل أيضا اهتم بما يتعلق بالمثيرات والدوافع المتعلقة بالإبداع، حيث يقول:

---

(1) – شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص109. وينظر أنس شكشك، علم النفس العام، ص61.

« وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب، إلا أن يكون عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم»[1].

يشير ابن قتيبة في هذا النص إلى عامل الارتياح النفسي، وأثره في العمل الإبداعي، ففي وجوده يتهيأ الشاعر ويكون له الاستعداد إذ لا يعكّر صفوه عامل مادي أو معنوي، فحالات الصفاء الروحي والارتياح الجسمي والنفسي تهين للشاعر من أن تأسره فكرة ملحّة وأن تستغرقه , لأن الإبداع هو الذات في حالة استجابتها لمثير بشكل قوي فيتأثر الفرد.

وإن نص ابن قتيبة يشير أيضا إلى الغريزة[*] والميولات الفطرية وهي التي تمثل قوة حافزة للإبداع، ففي حالة تعرضها لطارئ فإن المبدع سوف يضطرب لها جسما ونفسا كما أشار التفسير النفسي الحديث .

ومن هنا فإن الناقد ابن قتيبة يحتار أوقاتا مناسبة للشعر « يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الحلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب»[2] .

---

[1] –ابن قتيبة , الشعر والشعراء ، ج1 ، ص79–80 .

[*] – هناك مذهبان في علم النفس حول الغرائز المؤثرة في السلوك , مذهب فرويد يرجع السلوك إلى الغريزة الجنسية وهي المسيطرة على الإنتاج الشعري, ومذهب يرجع السلوك إلى حب الظهور وحب السيطرة. ومنها غريزة التناسل، غريزة السيطرة

[2] – المرجع السابق ، ص80.

لقد جعل ابن قتيبة من الأوقات عوامل تسرّع عملية الإبداع وتسهل ما كان عصيًّا منها وذلك أول الليل وصدر النهار ووقت شرب الدواء والخلوة .

فقد عدّد أوقاتا كثيرة؛ لأن الإبداع يختلف من شاعر إلى آخر، فالوقت الذي تتدفق فيه قريحة شاعر ليس بالضرورة الوقت ذاته الذي تتفتق فيه موهبة آخر لأن العمل الإبداعي لا يخضع لنظام وقتي محدد أو ساعة زمن معروفة، فمعنى ذلك أن الإبداع تتحكم فيه استعدادات نفسية للشعراء، فقد يستجيب شاعر لوحي الشعر صدر النهار، في حين قد يستجيب شاعر آخر وقت المساء .

وان اختلفت طباعهم وأمزجتهم؛ لأنه قانون مهم بالفعل في قول الشعر.

ويذكر ابن قتيبة دوافع الشعر التي تدفع بالشاعر البطيء في عمله الشعري وتساعد المتكلف، حيث يقول :

« وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[1] .

وقال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية :

« هل تقول الآن شعرا؟ فقال: كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»[2] .

إن نص ابن قتيبة يزج لنا دوافع مختلفة مرتبطة بالطبيعة النفسية للشاعر، فلكل شاعر طبيعة نفسية تحدد اهتمامه في غرض شعري معين، فالحطيئة مثلا له طبيعة نفسية يحركها

---

(1) –ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص78 .

(2) –المرجع نفسه ، ص79 .

دافع التكسب أو الطمع، ولذلك قالوا أشعر الشعراء زهير إذا رغب والأعشى إذا طرب والنابغة إذا رهب، وامرئ القيس إذا ركب .

وعلى هذا الأساس فإن الدوافع عند ابن قتيبة تعد أمرا فطريا يستجيب لها الشاعر وتعتبر كرد فعل تظهر آثارها على نفسيته وجسمه وشعوره وسلوكه الإبداعي.

وكما حدد النقاد أوقات النظم كعوامل مؤثرة في الإبداع ومساعدة له كذلك حددوا الأمكنة فخروج الشاعر إلى بعض منها يساعد في الخلق الشعري، ومن الأمكنة التي أشاروا إليها اللجوء إلى الطبيعة والارتماء في أحضانها، فذلك يشرح الصدور ويلقح الخاطر بألوانها وأشكالها، ويزرع الهدوء والاستقرار في النفس.

ويسوق لنا ابن قتيبة مجموعة من النصوص كتأكيد منه على إظهار العوامل وأثرها في الإبداع حيث يقول:

« وقيل لكثير: يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة فيسهل عليَ أرصنه، ويسرع إلي أحسنه»[(1)].

لقد عاش الشعراء استغلاق الإبداع أحيانا، وعانوا صعوبته ولذلك أوجدوا لأنفسهم مفاتيح وعوامل تسهل عليهم قول الشعر , وقال ابن قتيبة:

« ويقال أيضا: إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي»[(2)].

---

(1) –ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص78.

(2) –المرجع نفسه ، ص79.

فرسول النفس هي الحواس التي تلتقط الأشياء والألوان والأشكال والأصوات وترتبط هذه الحواس في رسم الصور الشعرية بالأثر النفسي الذي تحدثه في المبدع

والمتلقي معا. فالشاعر الخلاق هو الذي تلون عاطفته الصور الملتقطة وتكون معبرة عن خلجات نفسه.

وعلى هذا فإن اللجوء إلى الطبيعة عند النقاد يعتبر كحلّ وعامل مؤثر في الإبداع لدى الشعراء الذين تستغلق عليهم العملية الشعرية ,

ويقول ابن قتيبة:

« وهذه عندي قصة الكميت في مدحه بني أمية وآل ابي طالب ،فانه كان يتشيع وينحرف عن بني امية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة»[1].

لقد أراد ابن قتيبة من خلال عرضه لهذه الأمثلة أن يؤكد صلة الشعر بالنفس والوجدان [2].

وهي حقيقة قديمة حديثة تناولها النقد بالدراسة، وأكد على أهميتها.

---

[1] – ابن قتيبة ’ الشعر والشعراء ، ج1، ص78 .

[2] – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص10.

نظر ابن قتيبة إلى أشعار الشاعر الواحد فوجدها تتفاوت من قصيدة إلى أخرى فأرجعها إلى عوامل تعود إلى المكان وإلى عادات الفرد، حيث يقول: « وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمع فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب»[1].

فالعزلة عامل مهم، في ابتعاد الشاعر عن الأنظار والاختلاء بنفسه وخواطره، حيث تعمل العزلة على إعطاء الشاعر الفرصة للانكباب على موضوعه متأملا فيه ومنفعلا به. ويؤكد قوله هذا بشعر النابغة الجعدي فيقول:

« وقالوا في شعر النابغة الجعدي خمار بواف، ومطرفٌ[*] بآلاف»[2].

فهذا الحكم النقدي الذي أطلق في شأن شعر الجعدي يدل على أن تفاوتا كبيرا في شعره [3].

إذا كان الشعراء قد اختلفوا وفق رأي ابن قتيبة حسب استعداداتهم في تخيّز عامل الأوقات والأمكنة فيمكن أن يختلفوا في الطباع والأمزجة، وهي قضية نفسية أشار إليها النقد العربي القديم، حيث توجه الشاعر وجهة ما يقول ابن قتيبة فمنهم

---

[1] – ابن قتيبة، ' الشعر والشعراء ، ج1، ص80.

[*] – رداء من خز مربع.

[2] – المرجع نفسه ، ص80.

[3] – عيسى على العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص168.

« من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل»[1].

لقد أرجع ابن قتيبة اختلاف طبائع الشعراء إلى عامل استعداداتهم النفسية[2]، فقد تجود قريحة شاعر في غرض دون غرض آخر لأن قدرته أو عدمها في غرض تتحكم فيها عوامل نفسية وهي التي توجهه.

إن ما ذكره ابن قتيبة من ملاحظات حول العوامل التي تفيد الشاعر لقول الشعر تدخل في صميم الدراسة النفسية للأدب فهو يتحدث عن دوافع الشعر وأثر العوامل في نظم الشعراء وملكتهم الإبداعية.

استطاع ابن قتيبة بحسه النقدي أن يثري النقد بفكرة في غاية من الأهمية في الجانب النفسي وهو بصدد حديثه عن مذهب المتقدمين في تقسيم القصيدة، فقدلاحظ أن ثمة طريقا اتبعه الشعراء الأوائل في تسلسل موضوعات قصائدهم ويبيّن ابن قتيبة أن هناك فارقا بين غرض المنحى الذي انتهجه مقصّد القصيد الأول في الإحساس الذي تحدده مشاعره النفسية التي يحسها وحالته الجسدية التي يشعر بها[3]، وبين المقصّد الثاني المقلّد.

لقد قدم ابن قتيبة تفسيرا نفسيا لكيفية تشكل القصيدة، حيث ربط بين موضوعات القصيدة والجانب النفسي للشاعر. فلقد أحسن الشاعر الأول تمثل بيئته وفقا لما يتلقاه عقله الوجداني فتلونت الطبيعة بلون نفسية صاحبها وإحساسه ومدى إدراكه لهذا الوجود.

---

(1) –.ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص91 .

(2) –.أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص78.

(3) –.باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص101.

إن الدوافع والعوامل النفسية ضرورية لإثارة مكامن الشاعر عند ابن قتيبة من خلال منظر من مناظر الطبيعة، أو إثارته من خلال موقف من مواقف الحياة، أو العزلة، فالعوامل النفسية ضرورية في حياة الإبداع والمبدع؛ لأنها تعني التعبير عن خلجات النفس وإحساسها وما يخطر ببال الشاعر.

ثانيا : ا لعوامل النفسية للإبداع في النقد المغربي

أراد النقد المغربي إبراز مواطن القدرة الإبداعية وما تكتنف شخصية المبدع من حقائق نفسية ضمن المعالم الشعورية من خلال إنتاجه الإبداعي،فقد وردت إشاراتهم للنفس وذلك بغية فهم عالم الذات المبدعة وما يحيط بها من أطر عامة.

- **عبد الكريم النهشلي (ت406هـ)**

كان عبد الكريم شأنه شأن الشعراء يعرف كيف يمكن له أن يتم استدعاء الشعر، ويعرف وسائله التي تشد انتباه الخواطر وتسهل الوصول إلى المعنى، ويسرد ابن رشيق مشهدا لعبد الكريم النهشلي فيقول:

« حدثني بعض أصحابنا من أهل المهدية قد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية، وهو أشرفها أرضا وهواء– قال: جئت هذا الموضع فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك قد اكتشف الدنيا. فقلت: أبا محمد، قال: نعم قلت: ما تصنع هنا؟ قال: ألقح خاطري، وأجلو ناظري. فقلت: فهل نتج لك شيء؟ قال: ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى. وأنشدني شعرا يدخل مسام القلوب رقة»[1].

---

[1] – ابن رشيق، العمدة ، ج1 ' ص178–179.

لقد اجتمع في شخص عبد الكريم[*] الناقد والشاعر، فهو يحسن اختيار المكان المناسب الذي يهيئ له الجو النفسي الذي يبعث على القول.

يكشف هذا النص عن فهم النهشلي لعلاقة الجانب النفسي بالإبداع، إذ يرى في الخروج إلى الطبيعة وتحيّن الأرض الطيبة والهواء الصافي النقي الذي يبعث على النشاط، وتحديد النفس الشعري. ويرى في المكان الشريف الذي يدعو إليه من اجل تمتع الناظر وصفاء الذهن عاملا محفزا .

ويبدو من خلال النص أنه متأثر بما جاء به ابن قتيبة من آراء حول الموضوع، وتصريحات الشعراء المشارقة، وكذلك نجد أن الناقد عبد الكريم متأثر ببيئته الطبيعية التي لها الأثر في نفسيته الشاعرة فكان نتيجة الانفعال بها أن جاء شعره رقيقا يؤثر في النفس، ويدخل مسام القلوب.

لقد عرف الشاعر كيف يتأمل الطبيعة بجوارحه بشكل خاص، وأن يتذوقها بإحساسه بطريق مختلف حتى تنسجم الصورة الواقعية بالشعرية، فيحدث الانصهار ومن ثم الجمال. ولهذا يقول نيتشه:

« لقد تذوقت كل الأشياء الطيبة بل حتى التافهة بشكل لا يستطيع الآخرون أن يتذوقوها بشكل طيب »[1].

---

[*] – عقد عبد الكريم في كتابه الممتع بابا أسماه: وفي الشعر إلتياط بالقلوب ومدخل لطيف إلى النفوس. ينظر: اختيار الممتع، ص447.

[1] – فريدريك نيتشه، هذا الإنسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص26.

ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)

لولا السبق الذي أحرزه ابن قتيبة في الخوض في مجال العوامل والدوافع النفسية لأمكننا القول أنه الرائد في مجال جمع القول فيه، حيث أنه أفرد له بابا خاصا في كتابه العمدة سماه (عمل الشعر وشحذ القريحة)[*].

قدم ابن رشيق تصوره للإبداع من خلال ربطه بالجانب النفسي فأورد لنا آراءا حول العوامل النفسية المؤثرة في الإبداع تشابه آراء ابن قتيبة، حيث ربط بين الأغراض الشعرية والجانب العاطفي، فرد كل غرض من الأغراض الشعرية إلى تغلب عاطفة معينة، واستحواذها على الشاعر، حيث جعل القصيدة تتأثر بنفسية الشاعر حين يقول:

« وقالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع» [1].

إن غرائز الشاعر ودوافعه والتي تحركها الرغبة تهيئ نفسيته إلى القول في المدح والشكر، ودافع الرهبة يؤدي إلى القول في الاعتذار والاستعطاف، وكذلك الغضب فالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من توتر وقلق يحاول أن يفرغها في قالب يعكس توتره وهو الهجاء والعتاب اللاذع الذي ينال من المهجو، فهو إفراغ لشحنات نفسية متوترة.

---

[*] – ينظر: ابن رشيق، العمدة ،ج1 ، من ص177 إلى ص184.

[1] –.ابن رشيق، العمدة ، ج1 ، ص107–108.

و إن كان ابن قتيبة قد ذكر هذه القواعد الأربع، إلا أن ابن رشيق قد استزاد في ربط كل غرض بما يلائمه من حالة نفسية فحالة الغضب وشدة التوتر النفسية لا يمتص كمها الهائل من الشحنات، إلا غرض الهجاء، وحالة الهدوء والرغبة لا يسعها إلا غرض المدح. فأصبحت الأغراض عند ابن رشيق قوالب لنفسية الشاعر، تتشكل وفق حالاته الانفعالية , ولذلك يقول نيتشه:

« قد يصلح المرض أن يكون باعثا قويا على الحياة وعلى وحدة الحياة»[1]. باعتبار أن المرض باعث على الشعر والحياة. ويستدل ابن رشيق بمثال وهو اعتراف شاعر ليؤكد صحة ما ذهب إليه قائلا :

« وقال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية: أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعرعند إحداهن» [2].

ويعلق ابن رشيق فيقول:

«فجعل الرغبة غاية لا مزيد عليها»[3].

ويرى ابن رشيق أن هناك أوقاتا تأتي على الشاعر يصيبه فيها حالة من الوهن والفتور، فتخمد القريحة، وهي حالة نفسية تعتري كل الشعراء، وإن كان حاذقا مبرزا، فحلا.

---

[1] –.فريديريك نيتش، هذا الإنسان ، ص26.

[2] – ابن رشيق، العمدة ، ج1 ’ ص108.

[3] – المصدر نفسه ، ص108.

قدم ابن رشيق للشاعر الأسباب التي جعلته يعاني هذه الحالة وهي :

« إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو في تلك الساعة وذلك الحين»[1].

فالناقد ابن رشيق يرى أن هذه الظاهرة النفسية تعتري كل الشعراء على اختلاف أقدراهم وكفاءاتهم، ولا يسلم منها حتى كبار الشعراء فمابالنا بالفرزدق , مثلا وهو فحل مضر في زمانه كان يقول تمر علي ساعة ونزع ضرس أهون علي من قول بيت .

وقد أرجع ابن رشيق هذه الصعوبة في الإبداع إلى أسباب؛ إما أن يكون لانشغال النفس بشؤون حياتها اليومية، وكثرة اهتماماتها وتكالب نوازع الدهر على الإنسان، وإما قد يكون بسبب موت القريحة وقد يكون موتها بسبب إهمالها وإغفال تعليمها ولذلك ينصح النقاد الشعراء بالمران والدربة لأنها تكسب صاحبها خبرات ومهارات جديدة، وهذا الذي يدفع إلى الإبداع، وإما ن يكون نبو الطبع وهو أساس ملكة الإبداع، فالطبع يخضع لمزاج الشاعر وهو غير مستقر وثابت، بل هو في تغير.

لقد لاحظ ابن رشيق أن هناك فترات يصعب فيها الإبداع وتجف ينابيعه ، وبذلك يكون قد ربط بين عمل الشعر والصعوبات والعراقيل التي تواجهه من الناحية النفسية، وإن نتائج هذا الإشكال وخيمة على الإبداع والمبدع، حيث يتوقف العمل الإبداعي لفترة، أو أن يأتي العمل الشعري مهتزا يعتريه النقص من حيث المباني والمعاني، فيفسد المعنى، وتسوء الألفاظ وتأتي في صورة غير لائقة. كما تنتزع صفة الإبداعية وتسقط عن الشاعر،

حيث قال ابن رشيق:

---

(1) –المصدر السابق ' ص108

« ويقال أخلى الشاعر كما يقال أخلى الرامي، إذا لم يصب معنى»[1]. وبذلك يكون الشاعر قد أفسد ركنا مهما في بنية الشعر، بل روحه كما يقول ابن رشيق اللفظ جسم وروحه المعنى.

ثم يتحدث ابن رشيق عن طرق مختلفة يستدعي بها الشعراء الشعر. يقول ابن رشيق:

« ثم إن للناس فيما يعد ضروبا مختلفة، يستدعون بها الشعر فتشحذ القرائح وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى، كل امرئ على تركيب طبعه وإطراد عادته»[2].

لو تأملنا هذا النص لوجدنا أن ابن رشيق يتميز بطرحه لعامل نفسي مهم، بل في غاية الأهمية الذي تطرق إليه الدرس النفسي الحديث، وهو عامل شحذ القرائح ويكون بتعبئة المواهب وشحنها وإعادتها إلى الحياة مرة أخرى بعد موتها لان قريحة

الشاعر تتعب مع كثرة العمل أو تكراره وتستنزف مادته، وتنفذ معانيه، فإذا ترك طبعه زمانا ثم رجع كرة أخرى إلى صناعة الشعر، انهمرت عليه القوافي، وانفتحت له نافذة المعاني والألفاظ، وأن يستعين بالمذاكرة أيضا، لأنها تنشط الذاكرة، وتبعث الجد في نفسيته وتولد لديه شهية القول.

والحل الثاني الذي اقترحه ابن رشيق والذي يتميز به عن غيره هو تنبيه الخاطر.

---

(1) –ابن رشيق، العمدة،ج1' ص177.

(2) –المصدر نفسه ' ص177.

والانتباه، «عملية نفسية معرفية تجعل الإنسان أكثر توافقا مع المحيط بل ومؤثرا فيه»[1]. ذلك أن الانتباه هو عملية تركيز الشعور وتوجيهه نحو هدف معين سواء أكان هدفا داخليا أو خارجيا.

وقد يكون ابن رشيق يقصد بالانتباه الحسي هو أن يوجه الشاعر انتباهه نحو العالم الخارجي، كاللجوء إلى الطبيعة وبذلك يكون انتباهه حسيا، وقد يكون أيضا يعني أن يتوجه الشاعر إلى داخله، واستخبار عواطفه وذكر أحبته فيتعرف على ذكرياته الماضية وهنا يعني به الانتباه النفسي.

لقد فطن الناقد ابن رشيق إلى خصائص الانتباه، فهو شرط أساسي للحصول على المعرفة، والانتباه قوة نفسية فعالة يستوجب عملا عقليا ونفسيا وإراديا ذلك أن الشاعر يلتقط مادته من الحياة ومن الواقع، فإدراك المحيط الخارجي ومعرفته شرط أساسي للإبداع فيصنع الشاعر منه عالمه الإبداعي.

وهناك طريق آخر يأخذ به بعض الناس، وهو إلانة عريكة الكلام، وتيسير المعنى وهما يتعلقان بالمباني والمعاني. ذلك أن الكلام هو أهم وسيلة للتعبير عن حالات الشاعر النفسية وخواطره، وأيضا للتواصل مع الآخرين، ولن يتم ذلك إلا إذا توصل الشاعر إلى جعل كلامه لينا خاليا من التعقيد ومن العيوب التي تصيب الكلام.

---

[1] –.أنس شكشك، علم النفس العام، ص26.

ولكن ابن رشيق يرى أن هذه الأضرب مختلفة من شخص إلى آخر، وذلك حسب تركيبته النفسية وعاداته في قول الشعر فالعادة هي عامل وقوة نفسية تدفع بالسلوك الفردي فهي « مهارة أو صفة خاصة نكتسبها بالأفعال المتكررة وتتخذ صفة الثبات في طبيعتنا»[1].

ولقد انتبه ابن رشيق إلى وظيفة العادة وبما تسمح به للشاعر من التكيف مع عمله الشعري، ومع مفاتيحه ومحفزاته التي تساعده على ارتياد الشعر وعالمه وتتيح له الحفاظ على مهارته الشعرية.

ولا يكتفي ابن رشيق بذكر الطرق التي يستدعي بها الشعراء الشعر بل يضرب مثلا بذي الرمة، وهذا المثال يعتبر حلا من الحلول التي يقدمها الناقد للشاعر وهو اللجوء إلى الخلوة.

« وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه؟ قيل له: وعنه سألناك، ماهو؟ قال الخلوة بذكر الأحباب»[2].

لقد أوجد المبدع حلا لمعضلته، المتمثلة في توقف الإبداع عنده وصعوبته وذلك باللجوء الى ذكر الأحبة ولا يكتفي ابن رشيق بذكر هذا النموذج، بل يعمل على التعليق على ما قاله ذو الرمة فقال:

« فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال، ونادب أظغان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول»[3].

---

[1] – المرجع السابق ، ص84.

[2] –ابن رشيق، العمدة ، ج 1' ص178.

[3] –المصدر نفسه ' ص178.

فالخلوة من شأنها أن تفتح أمام الشاعر عالما هادئا يساعده على قوة التركيز وقوة انتباهه لموضوعه عن طريق الاسترخاء، وذلك بالابتعاد المؤقت عن ملاحقة الفكرة وقد اقترح علماء النفس على المبدعين الابتعاد والاسترخاء؛ لأنه يسمح « بتبدد الكم المتراكم خلال عمليات التركيز والقلق»[1]. وذلك بسبب الأعمال الشاقة والتفكير في الموضوع فيمكن له أثناء الاسترخاء من التقاط فكرة جديدة وإن ذكر الأحبة عامل نفسي مثير يستحوذ على تركيز الشاعر واهتمامه فيؤدي به إلى الانفعال وانفتاح باب الشعر أمامه ويضيف ابن رشيق عاملا نفسيا مهما وهو حالة العشق، فالعشق يزود صاحبه بطاقة نفسية تساعده على قول الشعر ذلك أن العشق عاطفة، وهذه العاطفة ماهي إلا انفعال بل هي شحنة انفعالية تجعل الشاعر يركز اهتمامه على موضوعه ، و يوجه ذاكرته إلى الماضي الذي جمعه بأحبته واستعادة الصور القديمة ومحاولة تقديمها في شكل يدل على الجدة والبراعة .

ويقدم لنا ابن رشيق حلا آخر لعلاج صعوبة الإبداع، وهو حل نفسي يتمثل في الخروج إلى الطبيعة. حيث يقول ابن رشيق:

« وقيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرباع المخيلة، والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنته، ويسرع إلي أحسنه»[2].

فاللجوء إلى الطبيعة كحل عند بعضهم، يعد عاملا نفسيا مساعدا على تهيأة الجو الشعري، لأن النفس ترتاح في مثل هذا المناخ .

ويعضد ابن رشيق قوله ويزيده قوة بأن استدل بقول الأصمعي ,

---

(1) –.شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة ، ص288.

(2) –.ابن رشيق، العمدة ، ج1 ' ص178.

حيث قال: « وبذلك قال الأصمعي:

ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي»[1].

ويضرب لنا ابن رشيق مثالا آخر، وهو ضرب من العلاج لانغلاق الإبداع ويتمثل في الخمر.

فابن رشيق من خلال النموذج المقدم، يرى أن الخمر يمكن أن تلعب دور العامل النفسي المؤثر في الشعر، حيث يقول:

« قيل لأبي نواس كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية»[2].

هذه ملاحظة تدل على مدى فهم الشاعر للعامل النفسي، فأبو نواس يؤكد على أن العملية الشعرية في صحبة الخمرة، تضعف عامل العقل وسلطته ورقابته، وبذلك ينام الجانب الشعوري ويفسح المجال للاشعور ، فإذا كان الشعور مجاله هو العقل، وهو حالة الوعي، حيث تشتمل على الإحساسات والإدراكات وعناصر الذاكرة التي يكون المرء واعيا بها بشكل مؤقت، فإن اللاشعور هي حالة يتميز فيها الفرد بنقص الوعي بالعمليات الداخلية[3]. أو افتقاده، حيث يشتمل اللاشعور على مجموعة الدوافع والرغبات والأحلام التي يتم كبتها في منطقة اللاشعور، وقد تظهر هذه الرغبات عند الشعراء في غياب الشعور، في شكل إبداع شعري. وإن الشعور غير ثابت بل يتغير بتغير اللحظات الزمنية، فالتغير هو قانونه

---

(1) –.ابن رشيق، العمدة ، ج1 ' ص178.

(2) –.المصدر نفسه ' ص179.

(3) –. شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ص51.

الأساسي، ولذلك ينصح النقاد الشعراء بالخروج إلى الطبيعة، وطلب الخلوة، أو طلب الشراب من أجل أن يتغير مزاجهم وشعورهم . وكأن الخمرة تدفع بصاحبها أبي نواس لتداعي الأفكار والأحاسيس التي تطفو فوق السطح.

إن التوتر الذي يعيشه الشاعر إزاء الحياة والوجود والقلق الذي يعتريه، يجعله يختار من الوسائل التي تعمل على تنويم الشعور ويتخذ من الخمرة عنصرا منوما يتجاوز به الواقع .

ويثير ابن رشيق قضية هامة في المجال النفسي وهي قضية الشعور حين راح يطلب من الشاعر التجديد، وعدم الاكتفاء بالموجود. فالشاعر بالنسبة لابن رشيق هو الشخص الذي يتميز بعنصر الشعور، فهو يعده عاملا نفسيا مهما في الإبداع ولا يسمى الشاعر شاعرا عنده إذا لم يشعر بما لم يشعر به غيره فيتفق مع عبد القاهر الجرجاني في عملية التأثير النفسي التي يحدثها النص في المتلقي، لما يحمله من مشاعر وعواطف صاحبه، وليس التأثير راجعا إلى الألفاظ وأجراسها يقول :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف،

وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»[1].

---

[1] –.عبد القاهر الجرجاني ، أسرار لبلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص 6.

وما يمكن أن نسجله على ابن رشيق القيرواني أنه ناقد أصيل حيث انطلق من آراء ابن قتيبة في هذا المجال محاولا أن يضيف عن طريق الشرح، أو التفصيل أو التعليق.

قدم ابن رشيق تصوره للإبداع الشعري في علاقته بالجانب النفسي، حيث أكد من خلال النصوص التي ذكرناها على ثبات هذه العلاقة.

وإذا كان قد اشار إلى العوامل النفسية التي أشار إليها ابن قتيبة وغيره من النقاد الذين سبقوه، فإن بصمته تكاد تكون واضحة في هذا المجال لاسيما حين تعرض إلى التفصيل في الأضرب المختلفة التي تساعد على الإبداع حسب الطبع وحسب العادة.

ركز ابن رشيق على الشعور والعاطفة والانتباه والاستعداد وهي كلها قوى نفسية محركة للإبداع.

تبدو شخصيته من خلال آرائه ومن تعليقاته المقدمة شخصية علمية تتسم بالضبط والعلمية.

- **ابن شرف القيرواني (ت:460هـ)**

تناول ابن شرف القيرواني بالتطبيق بعض النماذج الشعرية، مؤكدا العلاقة بين النفس والأثر الأدبي، فقد وسع من دائرة التطبيق النفسي، من خلال تناوله بالتحليل لنماذج شعرية لشعراء اشتهروا بالغزل الحسي كامرئ القيس والفرزدق، وسحيم عبد بني الحسحاس، فقد تناول الدوافع النفسية، وتعمقها من خلال دراسة معانيهم في تعبيرهم وإقرارهم بالإباحية والمجون في مغامراتهم.

لقد أراد ابن شرف أن يتناول حقيقة معاني الشعراء للوصول إلى الدوافع النفسية الكامنة وراءها. بغية الوصول إلى حكم نقدي صحيح،

وصل ابن شرف إلى تكذيب الشعراء في غزلهم الإباحي، بعد تأمل في معانيهم، وأن هذه المغامرات لا تمد إلى الحقيقة بشيء، بل هي مجرد ستار يغطي العيب النفسي الذي حاولوا إخفاءه ، ويضرب مثلا بشعر امرئ القيس، وهو أقدم الشعراء عصرا، فقد ذاع صيته، وطارت شهرته عبر الآفاق .من خلال قوله :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتَ إِنَّكَ مُرْجِلِي[1]

ويعلق ابن شرف على البيت:

« فما كان أغناه عن الإقرار بهذا، وما أشد غفلته عما أدركه من الوصمة به، وذلك أن فيه أعدادا كثيرة من النقص والنجس»[2].

فابن شرف يؤكد على أن امرأ القيس غير منسجم مع طبيعته النفسية كعربي ويوضح ذلك : منها دخوله متطفلا على من كره دخوله عليه، ومنها قول عنيزة له: لك الويلات ’ كما أن امرأ القيس غير منسجم مع طبيعته النفسية كملك حيث يقول: « ومن قولة لا تقال إلا للحسيس، ولا يقابل بها رئيس، فإن احتج محتج بأنها كانت أرأس منه، قيل له: لم يكن ذلك لأن الرئيسة لا تركب بعيرا بدج، أو يموت إذا ازداد عليه راكب ساعة، بل هذا بعير فقيرة حقيرة »[3].

---

(1) – امرؤ القيس ’الديوان ’ص112.

(2) – ابن شرف، أعلام الكلام، ص29

(3) – المصدر نفسه ، ص29.

لقد جعلت الإباحية الشاعر يحمّل نفسه هذا الموقف والإقرار به. ويعكس اهتمام الشاعر بالمرأة وبوصلها مواجهة للتصدع النفسي والوجداني، فهي تضمن له المتعة والوجود، في مقابل الحرمان والفناء، فهو على حد تعبير عزالدين إسماعيل « يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة»[1], إنه يخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها وحينها يكون له الحق في تشكيلها والتلاعب بصورها وفقا لتصوراته الخاصة فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها من مشاعره .

لقد نظر الناقد ابن شرف إلى الشاعر على أنه غير منسجم مع طبيعته النفسية كعربي، ذلك أنه فقد قيمة مهمة وهي المروءة ،لأن المروءة قيمة مركزية في الموروث العربي الخالص , فالإنسان لا يملك سوى أن يحيا مع الآخرين , فقد سلب امرؤ القيس هذه البهجة لأنه عوَّد نفسه على أنه قادر على سلب ما يريد بالقوة ولذلك يدينه الناقد أخلاقيا فيربط بين الجانب النفسي والأخلاقي .

إن الضمير الجمعي يكره أن يشد أحد برأيه أو فعله، أو باتجاهه فهو يستكثر عملية الخروج على النظم والتقاليد مع إيهانه بالشخصية وحقوقها. فهذا الذي سلكه امرؤ القيس يتجاوز في نظر الناقد الضوابط وحدود المجتمع وقيم الملوك وأخلاقهم.

ثم يؤكد ابن شرف ما توصل إليه، ويعيبه عليه واضعا في الحسبان أن هناك من يرجع أو يفسِّر كذبه في الشعر كونه عاشقا، وهو يصبر على هوان معشوقته فيجيبه ابن شرف: كيف يكون عاشقا من يقول لها:

---

[1] – عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب , دار غريب للطباعة , مصر ,ط4 ,1984، ص58.

فَمِثْلَكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعًا   فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمِ مُحْوَلِ [1]

فهو يرى أن مثل هذا الكلام يغيب فيه الصدق، لأن من المعروف والسائد عند العاشق الانفراد بمعشوقه، وإطراح سواه كالقيسيين في ليلى ولبنى وغيلان بمية، وجميل ببثينة وسواهم كثير [2].

ويرى أن امرأ القيس في هذا المعنى يدّعي العشق ولم يكن كذلك ويعطي لهذا تفسيرا فهو حسب ظنه « كان فاسقا، ثم أهجن هجنة عليه وأسخن سخنه لعينيه، إقراره بإتيان الحبلى والمرضع »[3].

فالعشق الذي طرحه امرؤ القيس يتنافى مع المحبة الحقيقية وعليه، فمحبته ألصق بالشهوة والفجور. بينما المحبة هي قيمة أسمى، إنّها قيمة أساسية هامة من قيم الحياة .

لا يكتفي ابن شرف بإعطاء تفسيرا لمثل هذا الإدِّعاء في الغزل، والنقص الذي يعتري الجانب النفسي من شخصية الشاعر، بل يسترسل في التحليل ليترك المتلقي مقتنعا بوجهه نظره وبحكمه النقدي، بناه من خلال ما جاء في معاني امرئ القيس، حيث قال:

« فأما الحبلى فقد جعل الله النفوس على الزهد في إتيانها، والإعراض عن شأنها، لوجوه منها أن الحبل علة أشبه العلل بالاستسقاء، ومع الحبل كمود اللون وسوء الغذاء،

---

(1) – امرؤ القيس ,الديوان ,ص113 . وينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص14. وإنما خص الحبلى والمرضع لأنهما أزهد النساء في الرجال وأقلهن شغفا بهم وحرصا عليهم. فقال: خدعت مثلهما مع انشغالهما بأنفسهما، فكيف تتخلصين مني.

(2) – ابن شرف ، أعلام الكلام ، ص29.

(3) – المصدر نفسه ، ص29.

وفساد النكهة وسوء الخلق وغير ذلك، ولا يميل إلى هذا إلا من له نفس سوقي، دع نفس ملوكي »[1].

ويتعجب ابن شرف مما جاء من معاني في الغزل في شعر امرئ القيس؛ لأن البهائم رغم أنها تميز كونها لا تملك العقل، لا تنظر إلى ذوات الحمل ولا تقر بها حتى تضع أحمالها. فما بالنا بالإنسان الذي خصّه الله بالعقل، والشاعر خاصة الذي يمتلك حاسة الشعور أكثر من غيره .

ويضيف ابن شرف من التفسير ما يبين سوء ما ذهب إليه امرؤ القيس وسوء ادعائه قائلا :

« ثم لم يكفه أن ذكر الحبلى حتى افتخر بالمرضع وفيها من التلويث بأوضار رضيعها، ومن اهتزالها، واشتغالها عن أحكام اغتسالها»[2] .

يقدم ابن شرف تعليلا لما جاء به امرؤ القيس قائلا: « وإنما سهل عليه كل هذا حرصه على ما كان ممنوعا منه»[3] .

لقد وصل ابن شرف إلى النتيجة التي مفادها أن الشعراء يحاولون ادعاء أمورا لا يستطيعون تحقيقها، وخلص إلى نتيجة وكأنها قاعدة تشمل كل الشعراء وهي« كل من حرص على نيل شيء فمنع منه فعلا ادعاه قولا»[4] .

---

[1] – المصدر السابق، ص30.

[2] – المصدر نفسه ، ص30.

[3] – ابن شرف ، أعلام الكلام ، ص30

[4] – المصدر نفسه ، ص30.

فهذا اللون من الغزل الإباحي هو تعويض نفسي عن حرمان الشاعر منه محاولاً إخفاء ما يشعر به من نقص جسمي أو عقلي أو اجتماعي، سواء أكان هذا النقص حقيقيا أو وهميا.

ولذلك يعتبر النشاط الإبداعي في مجال علم النفس « نشاط تعويضي، وأن التعويض إحدى العمليات السوية التي يحل بها المرء تضارب أحاسيسه التي ورثها تجاه الناس»[1].

وإذا عدنا إلى حياة الشاعر فإنه عاش يتيما محروما من عاطفة الأمومة ومن الطفولة فكأنما ينتقم لطفولته من هذه الأم، ومن هذا الطفل، أو كأننا به يعمد إلى تدمير العالم الذي دمره صغيرا، وتدمير القيم التي افتقدها في طفولته .

فإذا كان الشاعر يعبِّر عن تجربته فإن الناقد المغربي من خلال ملاحظاته النقدية يعبر عن موقف تجاه الشعر أي تجاه الحياة .

ويوضح ابن شرف أن قوة العاطفة وصدقها تؤثر في إبداع الشاعر حين قال: « وأما القيسيان[*] وجميل وغيلان والدميني وحميد الهلالي وسحيم الربحي فطبقة عشقة توقة، قد استحوذت الصبابة على أفكارهم، واستغرقت دواعي الحب معاني أشعارهم، فكلهم مشغول بهواه، لا يتعداه إلى سواه » 2.

---

[1] – عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، مكتبة مدبولي ' القاهرة ' ط4 '1994 ' ص728.

[*] – القيسان هما: القيس بن الملوح العامري المشهور بمجنون ليلى وقيس بن ذريع الكناني.

(2)– ابن شرف ، أعلام الكلام ، ص 21–22.

لقد جعل ابن شرف المذكورين في نصه يكونون طبقة العشاق لأنها عرفت به لكثرة تداول شعرهم للعشق، فقد استحوذت الصبابة على أفكارهم، وقوة العاطفة على قلوبهم فكلهم اقتصر على النسيب ينظم فيه ولا يتعداه إلى غيره من الأغراض فالدافع للإبداع والمؤثر فيه هو العاطفة والحب .

ويقول ابن شرف أيضا في الشاعر كثيّر:

« وأما كثيّر فحسن النسيب فصيحه، لطيف العتاب مليحه، شجي ذكر الاغتراب قريحته»[1].

فقد جرت قريحة كثيّر في ذكر الأحبة وفي البعد والنوى بسبب قوة العاطفة، وقد أجاد في النسيب.

حاول ابن شرف أن يستبطن من خلال النماذج الشعرية الدوافع النفسية التي تكمن وراء ادعاءات الشعراء ٬ وقد نجح في ذلك حين زاوج بين الأحكام النقديةالأخلاقية والتفسير النفسي في كثير منها، بحيث عمل على إخضاع المقياس الأخلاقي في نقده لمعاني الشعراء في ما يتعلق بإقرار الفجور والفحش .

يرفض ابن شرف الناقد المعنى لفحشه ولا يعطي أولوية للمعيار الفني الذي يسوّغ للشاعر استخدام مثل هذا المعنى.

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص22.

ثالثا : العوامل النفسية للإبداع في النقد الاندلسي

- ابن شهيد (ت:430 هـ)

يعقد ابن شهيد علاقة بين التركيبة الجسمية والنفسية والإبداع، ففي حديثه عن طرق إصابة البيان، رفض بأن يكون قائما فقط على حفظ الغريب واستيعاب قضايا النحو إنما يلزم الشاعر قبل هذا الطّبع ،حيث يقول:

« ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه. كان مطبوعا روحانيا يطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيئاتها، وأروق لبسانها، ومن كان جسمه مستويا على نفسه – من أصل تركيبه– والغالب على حسه، فإن ما يطلع من تلك الصور، ناقصا عن الدرجة الأولى في الكمال والتمام، وحسن الرونق والنظام»[1].

إنها لفتة وإشارة نفسية دقيقة، حيث أن الناقد ابن شهيد يفصل بين قوة الجسم وقوة النفس، والإبداع مرده إلى العامل النفسي، فكلما سيطرت النفس على الجسم فقد أحسن المبدع وأجاد وكلما ضعفت النفس أمام قوة الجسم كان العمل ناقصا.

ولذلك فإن فساد تركيب أعضاء الجسم يترك أثرا سلبيا في الشعر، الأمر الذي يجعل النفس معطلة على الرغم من أنها مدركة ،

---

[1] – ابن بسام ، الذخيرة ، (ق1، م1) ، ص231 –232.

فيقول ابن شهيد

« فهذه حال العصابة من المعلمين يدركون بالطبيعة ويقصرون بالآلة، وتقصيرهم هو من طريق العلل الداخلة من فساد الآلة القابلة للروحانية والخادمة

لآلات الفهم الباعثة لرقيق الدم في الشريان إلى القلب، وزيادة غلط أعصاب الدماغ ونقصانها عن المقدار الطبيعي، ومما يعين على ذلك بالحدس، وطريق الفراسة، فساد الآلة الظاهرة كفرطحة الرأس وتسفيطه »[1].

وكانت نتيجة الحديث عن صفاء النفس وعلاقتها بالإبداع الشعري، أنه يقول:

« فمن كانت نفسه المستولية على جسمه، فقد تأتي منه في حسن النظام صورة رائقة من الكلام تملأ القلوب، وتشغف النفوس، فإذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده ولجمال تركيبها أسا لم تعرفه، وهذا هو الفريق أن يتركب الحسن من غير حسن»[2].

فبعض الأساليب الأدبية كما يرى ابن شهيد إذا تم النظر فيها وفي أجزائها كل على حدة، قد يكون خاليا من الجمال، فإذا ما تم تركيب هذه الأجزاء فيتحقق الجمال، ورد ابن شهيد ذلك إلى العامل النفسي فإذا استولت النفس والروح على المادة جاء التركيب في صورة رائقة تثير النفوس والقلوب.

وقد ضرب أكثر من مثال لهذه الأساليب المؤثرة في النفس كقول امرؤ القيس:

تَنَوَّرْتُهَا مِنْ أَذْرُعَاتَ وَأَهْلُهَا   بِيَثْرِبَ أدنَى دَارِها نَظرُ عَالِي[3]

---

[1] – ابن بسام ، الذخيرة ، (ق1، م1) ، ص240

[2] – المصدر نفسه ، ص232.

[3] – امرؤ القيس، الديوان، ص31.

يرى ابن شهيد أن هذا الشعر من الكلام الغث لكن من جهة أخرى « له من التعلق بالنفس والاستيلاء على القلب ما ترى»[1].

إن قيمة الجمال عند ابن شهيد ما يحدثه من أثر في النفس، لأن العامل المؤثر فيه هو النفس المستولية على الجسم، فقيمة الجمال مرتبطة بالشعور لا بالديباجة.

ويعلق عبد الرزاق حميدة على مثل هذه التركيبية:

« وتلك نعمة غريبة نعرفها في علم الأخلاق أكثر مما نعرفها في الأدب»[2]، فسلطان الجسم على النفس يؤدي إلى فساد الأخلاق وسيطرة النفس على الجسم تؤدي إلى كرم الأخلاق. وإن الربط الذي عقده ابن شهيد بين الجسم والنفس وصورة الكلام والمعاني « فذلك أمرا لم نعهده صريحا من قبل»[3].

وإذا كانت العاطفة عاملا مساعدا للإبداع فإنها كذلك تكون سببا في ارتجاجه يقول ابن شهيد في رسالته الزوابع والتوابع:

« وكان لي أوائل صبوتي هوى اشتد به كلفي ثم لحقني بعد ملل في أثناء ذلك الميل. فاتفق أن مات من كنت أهواه مدة ذلك الملل، فجزعت وأخذت في رثائه يوما في الحائر وقد أبهمت علي أبوابه»[4].

فالعاطفة عامل نفسي مهم فكما أنها يمكن أن تكون دافعا لقول الشعر فكذلك يمكن أن تؤدي إلى توقفه وتعطله.

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص232.

[2] – عبد الرزاق حميدة شياطين الشعراء، ص274.

[3] – المرجع نفسه، ص275.

[4] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص246–247.

إن النفس الشاعرة موزّعة ومشتتة، فابن شهيد يبحث عن الود الذي أفتقده والحب الذي ضاع ولا سبيل للشفاء منه، وكأن الحب هنا يعطي للإنسان توازنه أو يحقق له ذاته ' لان العاطفة تهب الإنسان شعورا بالألفة والتماسك، فابن شهيد قد عدم استمرار الأمور على حالها وذلك لمبعث على اليأس والألم.

يروي ابن شهيد أنه كان فتى غضّ العود يبتسم للحياة ويهوى مجالس الأدب، وعندما أختطف الموت حبيبا له جزع لذلك وحزن حزنا زاد عنده الإحساس بالذنب تجاه من يهوى ،لأنه ابتعد عنه فترة أحس بالملل فيها أصابه وليس كرها له. وأراد في هذه المحنة أن يرثيه فلم تسلم له قياد الشعر، وانعقد لسانه وارتج عليه قول بيت، وتمنعت أبواب الشعر أن تنفتح وخانته قريحته، ولذلك رأيناه يقول:

« متى ارتج علي أو انقطع بي مسلك أو خانني أسلوب أنشدت، فيمثل لي صاحبي فأسير على ما أرغب وأدرك بقريحتي ما أطلب...»[1].

وهذا النص يؤكد المعاناة النفسية وأثرها في إبداع الشعروما للعوامل النفسية من أثر في العملية الإبداعية .

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص248.

- ابن حزم (ت456 هـ)

يعثر الدارس في كتاب طوق الحمامة لابن حزم على كثير من الملاحظات النفسية،حيث تناول بالدراسة للشعر في القرن الخامس للهجرة ووجود مثل هذه الدراسة في مثل ذلك الزمن يعد سبقا عظيما في الميدان الفكري. وتتسم ملاحظاته النقدية بالدقة والتحري والتعمق في الأسباب والمسببات .

تتبع ابن حزم مظاهر الحب وحللها تحليلا دقيقا، حيث بحث عن بواعثها و قدم تبريرا نفسيا لتواتر الشاعر على صفات معينة .

ومن أمثلة ذلك عبد الملك بن مروان المعروف بالطليق، الذي كان أشعر أهل الأندلس في زمانهم وأكثر في شعره التغزل بالشقر[1]، وقد وجد ابن حزم أن السبب يرجع إلى الجبلة النفسية أو النزوع إلى الأصل فيقول:

« وأما جماعة خلفاء بني مروان –رحمهم الله– ولاسيما ولد الناصر منهم، فكلهم مجبولون على تفضيل الشقرة، ولا يختلف في ذلك منهم مختلف، وقد رأيناهم ورأينا من رآهم منذ دولة الناصر إلى الآن فما منهم إلا أشقر،نزاعا إلى أمهاتهم، حتى قد صار ذلك فيهم خلقة ... وهذا ظاهر في شعر عبد الملك بن مروان بن عبد الرحمان بن مروان بن أمير المؤمنين الناصر وهو المعروف بالطليق، وكان أشعر أهل الأندلس في زمانهم وأكثر تغزله بالشقر »[2].

[1] – ابن حزم الأندلسي ، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، جمع وتحقيق وشرح عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1 ، 2003 ' ص40.

[2] – ابن حزم، طوق الحمامة ، ص40.

فالنفس تنقاد إلى ما تركت في أصلها وهذه الجبلة النفسية تعود للحياة النفسية للشاعر من جهة، ومن جهة أخرى تعود إلى ضغوط الواقع الخارجي، ولقد استفاد ابن حزم من تجربته الشخصية حيث يقول:

« ... إني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر، ولو أنه على الشمس أو على صورة الحسن نفسه، وإني لأجد هذا في أصل تركيبي من ذلك الوقت لا تواتيني نفسي على سواه ولا تحب غيره البتة»[1].

وكأن هذا النص الذي أورده ابن حزم يفسر استحسان شخص لبعض الصفات الموجودة في المحبوبة بإرجاعها إلى اختيار لا دخل له فيه، وهو ما يعرف في التحليل النفسي بالتوجيه اللاشعوري[2]. ويقول ابن حزم في ذلك:

« وماأقول إن ذلك كان تصنعا لكن طبعا حقيقيا واختيارا لا دخل فيه، ولا يرون سواه، ولا يقولون في طي عقدهم بغيره»[3].

ومن الظواهر التي تطرق إليها ابن حزم مسألة الطيف، وتتصل مباشرة بموضوع الحب، حيث تأمل أشعار الشعراء فيه، وقد أبدعوا فيها، إلا أنه لم يكن مقتنعا بما طرحوه من أفكار.

---

(1) – المصدر السابق ، ص40.

(2) – ينظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ص51.

(3) – ابن حزم، طوق الحمامة ص39.

يقول :

« وللشعراء في علة مزار الطيف أقاويل بديعة بعيدة المرمى مخترعة، كل سبق إلى معنى من المعاني، فأبو إسحاق بن سيار النظام رأس المعتزلة جعل علة مزار الطيف خوف الأرواح من الرقيب المرقب على بهاء الأبدان، وأبو تمام حبيب بن أوس الطائي جعل علته أن نكاح الطيف لا يفسد الحب ونكاح الحقيقة يفسده. والبحتري جعل علة إقباله استضاءته بنار وجده، وعلة زواله خوف الغرق في دموعه. وأنا أقول من غير أن أمثل شعري بأشعارهم – فلهم فضل التقدم والسابقة، إنما نحن لاقطون وهم الحاصدون، ولكن اقتداء بهم، وجريا في ميدانهم، وتتبعا لطريقتهم التي نهجوا وأوضحوا أبياتا بينت فيها مزار ا لطيف»[1].

فإذا كان الشعراء القدامى قد أرجعوا الظاهرة إلى الميتافيزيقا، فإنه أراد أن يحللها علميا ويقدم لها تفسيرا مبنيا على أساس الواقع والتجربة. فقد تعمق ابن حزم نفسية المحب وقسم المنام إلى أربعة أقسام حسب حالة المحب النفسية وربط بين الجانب النفسي والمنام، فإما هو محب مهجور طال حاله في ذلك، أو محب مواصل مشفق من تبدل هذا الوصل، أو محب داني الديار يخشى فداحة التنائي وإما محب نائي المزار قد أرهقه المزار فيطمع في القرب والتداني[2].

ويرفض ابن حزم فن الشعراء في القنوع ، الذي « أرادوا فيه إظهار غرضهم، وإبانة اقتدارهم على المعاني الغامضة والمرامي البعيدة وكلٌ قال على قدر قوة طبعه، إلا أنه تحكم باللسان، وتشدق في الكلام، واستطالة بالبيان، وهو غير صحيح في الأصل»[3]. ثم يرد على هؤلاء شعرا:

---

(1) – ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص113–114.

(2) – ينظر: المصدر نفسه ، ص 114–115.

(3) – المصدر نفسه ، ص117.

قَالُوا بعيْد قُلْتُ حَسْبِي بِأَنَّهُ معِينُ في زَمَانِ لاَ يُطيقُ مَحِيدَا

تَمُرُّ عَلَيَّ الشَمْسُ مثْل مُرورِهَا بِه كُلَّ يَوْمِ يَسْتَنِيرُ جَدِيدَا

فَمَنْ لَيْسَ بَيْنِي فِي الْمَسيرِ وَبَيْنَهُ سِوَى قَطْعِ يَوْمِ هَلْ يَكُونُ بَعِيدَا

وَعِلْمُ إلاهِ الخَلقِ يَجمَعُنَا معًا كَفَى ذَا التَدانِي مَا أُرِيدُ مَزِيدَا[1]

وقد أسعفته ثقافته الواسعة لاسيما الفلسفية في تحليل الظاهرة والتعمق فيما يقول: « ولي في هذا المعنى قول لا يمكن لمتعقب أن يجد بعده متناولا، ولا وراءه مكانا»[2].

اهتم ابن حزم أيضا بدراسة الفروق النفسية بين رموز الحب والغزل، وحدد الكثير من المفاهيم في هذا المجال طلبا منه لتدقيق المصطلحات وإيجاد الحلول الصحيحة لما حار فيه شعراء الغزل، ففي باب البين، كشف ابن حزم عن مراتبه النفسية المختلفة تبعا لاختلاف أزمنته ومدته، فإن كان البين لمدة قصيرة تنصرم ثم يعود المحب بعدها فهو شجي في القلب وغصة في الحلق، وإذا كان البين فيه منع للقاء المحبين، وهذا يولد الحزن والأسف الكثير، وبين يتعمد المحب خوفا من قول الوشاة، فيقع الحجاب الغليظ، وبين يولده المحب خوفا من آفات الزمان وغدره مقبول أو مُطرح على قدر الحافز له[3].

وبين رحيل وتباعد ديار ولا يحدث فيه التلاقي وهو:

---

(1) – ابن حزم ، طوق الحمامة ا ، ص117.

(2) – المصدر نفسه ، ص117.

(3) – المصدر نفسه ، ص100.

« الخطب الموجع والهم المفظع، والحادث الأشنع، والدواء الدوي. وأكثر ما يكون الهلع فيه إذا كان النائي هو المحبوب؛ وهو الذي قالت فيه الشعراء كثيرا» [1]. ويبين ابن حزم مدى صعوبة لحظة الرحيل والوداع، ذلك لأنها تفتضح فيها عزيمة كل ماضي العزائم، وتذهب قوة كل ذي بصيرة، وتسكب كل عين جمود، ويظهر مكنون الجوى .

ومن خلال الفروقات النفسية بين أقسام البين، ينقد ابن حزم إحساس الشعراء من خلال وصفهم الفراق والبعد، فقد كان تعبيرهم واحدا رغم تباين أنواع البين ومدته وأحواله، فهو ينتقد الشعراء الذين لم يتجاوبوا عاطفيا مع الرحيل بعمق، ذلك أن البعد والرحيل يفرض إحساسا نفسيا متقدا ثائرا في رحيل المحب. فقد عاملوا حالات البين رغم تباينها وتعددها معاملة متشابهة .

ومن واقع هذا التفسير ينقد ابن حزم الشعراء الذين لم يستوعبوا ولم يتعمقوا شعوريا المعنى الحقيقي للوداع فراحوا يتمنونه لما فيه من العناق يقول ابن حزم:

« ولهذا تمنى الشعراء البين ومدحوا يوم النوى وما ذاك تحسين ولا بصواب ولا بالأصيل من الرأي، فما يعني سرور ساعة بحزن ساعات فكيف إذا كان البين أياما وشهورا وربما أعواما، وهذا سوء من النظر ومعوج من القياس»[2].

وفي ضوء وصفه للفروقات النفسية للرموز الدالة على الحب، عبّر ابن حزم عنها بدقة كالسلوّ والنفار والهجر والغدر. فقد عمل على تحديدها وتوضيحها , ففي باب السُلوّ قال هو :

---

(1) – المصدر السابق ، ص101.

(2) – ابن حزم، طوق الحمامة، ص103–104.

« المتولّد من الهجر وطوله إنما هو كاليأس يدخل على النفس من بلوغها إلى أملها، فيفتر نزاعها ولا تقوى رغبتها»[1].

ويقسّم ابن حزم السلوّ إلى قسمين، قسم طبيعي وهو المسمى بالنسيان، وقسم تطبيعي وهو المسمى بالتصبّر، ثم يقدم الأسباب الموجبة للسلوّ ومنها الملل، والاستبدال والحياء، والهجر والنفار، ويعرف ابن حزم كل هذه المصطلحات والفروقات الموجودة بينها، كالهجر إذا تطاول واتصلت المفارقة وكثر العتاب فيه كان بابا إلى السُلوّ، والغدر إنما يكون في ميل لغيرك بعد وصلك، أما من مال إلى غيرك دون وصلك دون أن يتقدم لك معه صلة فهو نفار. وقد ذهب ابن حزم إلى هذه التفرقة لأن الناس قد أخطئوا في تسمية المعاني بمسمياتها حيث يقول :

« إذ ظاهرهما واحد ولكن علتيهما مختلفتان، فلذلك فرقنا بينهما في الحقيقة»[2].

ويرجع ابن حزم هذه الفروقات إلى الميل والصلة بين المحب والمحبوب، وهي جلها دوافع نفسية .

إن ابن حزم قد اعتمد على التفسير النفسي للإبداع في كثير من آرائه النقدية التي طرحت في رسالته طوق الحمامة، حيث تبين لنا وجود منحى نفسي في نقده .

يتسم ابن حزم بالجرأة والصراحة، حين أدلى باعترافات ذاتية تخص حياته الشخصية وتأملات وجدانية ثم برهن عليها بأمثلة وقدم تفسيرات دقيقة تحمل وجهة نظره والتي بناها

---

[1] –المصدر السابق ، ص120.

[2] – ابن حزم، طوق الحمامة ، ص123.

عل أساس معرفته الواسعة وتأملاته في تجارب الناس وملاحظاته؛ لأن التأمل والملاحظة من الوسائل المهمة للمعرفة، كما كان شعره الذي يؤازر به الشروحات صدى لمعرفته بالنفس وثقافة بالوجدان من خلالها صوّر مكامن نفسه وإحساساتها.

- **ابن بسام (ت542 هـ)**

تبين لابن بسام أنه كلما ازدادت العلاقة بين النفس ومصدر الانفعال، كلما ازداد الانفعال قوة وظهورا. وذلك حين انبرى لتحليل قطعة من شعر عمار أيام محنته التي عاشها زمن المعتمد بن عباد.

لقد كتب في أثناء محنته إلى المأمون بهذه القصيدة الفريدة:

هَلاّ سَأَلْتَ شَفَاعَةَ الْمَأْمُونِ   أَوْ قُلْتَ مَافِي نَفْسِهِ يَكْفِينِي

ما ضرَ لوْ نبّهْتَهُ بتحيّة   يسري النسيمُ بها على دارين

وهززتَ منْه فقد يقلِّب سيْفه   يومَ الجلادِ الحينَ بعد الحينِ

وتأمل ابن بسام أبيات شعر ابن عمار وعقب عليها بقوله:

« فصدرت هذه الأشعار، يومئذ عن ابن عمار، وهو في قيود الحديد، وقالها على البديه والارتجال، من شدة الاعتقال، وبال يناجيه البلبال، قد تيقن أنه لا يفلت، ولا ينظر إلا إلى عدو يشمت، والموت يلاحظه من حيث لا يتلفت، إذ كان المعتمد قد أحضره في تلك الحال غير ما مرة بين يديه ويعدد ذنوبه عليه، ولو قال كل قصيد ورواه حولا كاملا، في أمن ودعة، وفرط شهوة أو شدة حمية وعصبية لما زاد على ما أجاد، فكانت هذه القصائد القلائد،

مع ما تشتمل من البدائع الروائع، رقًى لم تنفع، ووسائل لم تنع وإذا سبق القدر، فلا ورد، ولا صدر »[1].

ينبه ابن بسام إلى الصلة الوطيدة بين انفعال ابن عمار الشاعر وصدقه، وبين الظروف والحالة التي يعيشها، فهو في قيود الحديد وتحت وطأة الاعتقال، ويأسه من النجاة، فكلما زادت القرابة بين النفس ومصدر انفعالها زادت العاطفة تأججا وظهورا، فقوة الانفعال تتحدد بقوة وأثر مصدره. وكلما كانت النفس قريبة من التجربة كلما صاحبتها الجودة والصدق لأن الصلة بين العاطفة والموضوع قوية لذلك قال عن بديهة وليس عن صنعة .

وإذا كان للشعر مظهران , اجتماعي ونفسي فقد أرجع الناقد قصائد ابن عمار الى مظهرها الاجتماعي والتي تتمثل في فقده لحريته والتي نتج عنها مظهر نفسي جعلت قريحته تجود بشعر قلائد لما فيه من بدائع , تضطرب فيه مشاعر وانفعالات نفسية متباينة يدفعها يأس وأمل , تسليم وتمرد .

ويتفق ابن بسام مع ابن شرف في ما يتعلق بأثر الانفعال النفسي في الإبداع، وذلك حين راح يحلل شعر ابن دراج الأندلسي، وكيف أثرت المحنة في الأندلس حيث يقول: « وأما ابن دراج الأندلسي القسطلي فشاعر ماهر، عالم بما يقول، تشهد له العقول، بأنه المؤخر في العصر، المقدم في الشعر، من تصفح أشعاره دلته على أنه عالم بالأخبار والأنساب، والآثار والأحساب، حاذق يضع الكلام في مواضعه لاسيما إذا ذكر ما أصابه في

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة (ق2، م1) ، ص428.

الفتنة، وشكا ما دهاه في أيام المحنة، وبالجملة فهو أشعر أهل مغربه وأبعد الزمان وأقربه»[1]
.

لقد كانت المحنة التي أصابت الأندلس وابن دراج محفزا للابداع فقد تجود القريحة في مثل هذه الظروف.

- حازم القرطاجني (ت684 هـ)

يؤمن حازم القرطاجني بأن للبواعث النفسية دوراً في تحقق الإبداعية، ولذلك فإذا ما اتفق له أن يحكم بين شاعرين قد توفرت لأحدهما الأسباب الدافعة لقول الشعر ولم تتوفر للآخر، فإنه يحكم بالشاعرية للأول حيث يقول:

« فأما المفاضلة بين جماهير شعراء توفرت لهم الأسباب المهيئة لقول الشعر والأسباب الباعثة على ذلك ... وبين جماهير شعراء لم تتوفر لهم الأسباب المهيئة ولا البواعث ، فلا يجب أن نتوقف فيها. بل نحكم حكما جازما أن الذين توفرت لهم الأسباب المهيئة والباعثة أشعر من الذين لم تتوفر لهم»[2].

فهو يرى أنه لا وجود لمناسبة المفاضلة بين الفريقين في توفر الأسباب المهيئة لقول الشعر والأسباب الباعثة لذلك أو عدمها.

---

(1) – ابن شرف ، أعلام الكلام، ص26.

(2) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص379.

إن المفاضلة بين شاعر وآخر عند حازم القرطاجني وتحري الحقيقة والحكم, فيه من التوتر والإشكال ذلك أن للشعر اعتبارات كثيرة في الأزمنة والأمكنة والأحوال والمهيئات. وهذا دليل على أنه يؤمن بدور العوامل المساعدة لاستنهاض الدوافع النفسية، حيث يقول:

« وكذلك الحكم بين شاعر وشاعر، فإنه مُعْي على من طالب نفسه بتحرّي التحقيق وتحصيل اليقين فيه . فإن أحدهما قد يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه. وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الشيء بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء . وقد تختلف حالاهما في اللغة وتختلف حالاهما في الرويّة، ومقدار جمام خاطر كل واحد منهما ونشاطه للقول في حال الرويّة »[1] .

لقد اهتم حازم القرطاجني بدوافع الإبداع ومدى تأثيرها على تشكيله، حيث استعمل مصطلحات خاصة، كالمهيئات والبواعث .

يرى حازم القرطاجني أن الشعر لن يحقق إبداعيته، إلا إذا استوفى شرطين في المهيآت وهي تأتي على ضربين:

فأما الضرب الأول: فيتمثل في التنشئة في المكان المناسب فاشترط أن يكون المكان معتدل الهواء، واستجداد المواضع، حيث تكون عوازب أي لم تنتهكها يد الإنسان ولم تعمل فيها التغيرات يقول حازم القرطاجني: « وكيف يظن ظان أن العرب على ما اختصت به من

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص376.

جودة الطباع لنشئهم على الرياضة، واستجداد المواضع وانتجاع الرياض العوازب»[1].

فالشاعر الذي وهب الشعر، إذا ما تربّى في بيئة رغدة ونشأ فيها، صفا ذهنه وصقلته موهبته، فتنعكس البيئة بجمالها وهدوئها على نفسيته ومن ثم على شعره فيأتي أصيلا يدل على إبداعه .

إن النفس من طبيعتها أن تعلق بالمكان الذي يكون فيه الهواء معتدلا، وأن تكون فيه أنيق المناظر، فاعتبر حازم القرطاجني المكان أو الموضع إطار التهيئة النفسية للمبدع كونه « موجها طبع الناشيء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام وحسن الرويّة في تفصيله وتقديره ومطابقة ما خارج الذهن به وإيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه وأعدلها »[2].

ونجد تقاربا بين ما طرحه حازم وابن خلدون في ما يخص توفير الجو الطبيعي حيث يقول ابن خلدون :

« ثم لابد من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار، وكذا من المسموع لاستثارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمام ونشاط، فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه »[3].

---

[1] – المصدر السابق ، ص27.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص27.

[3] – عبد الرحمان بن خلدون' تاريخ ابن خلدون، كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في ايام العرب والعجم و البربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الاكبر 'ج1 , ضبط ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة ,مراجعة سهيل ركاز, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ,بيروت –لبنان ,2001 , ص790.

يركز حازم القرطاجني على فترة عمرية مهمة في حياة المبدع وهي الطفولة؛ لأن الطفولة مرحلة خصبة للاكتساب حيث تتميز الذاكرة فيها بصفاء وقوة للاستيعاب، وتكشف الدراسات النفسية الكثيرة عن مدى انعكاس طفولة بعض الشعراء في أشعارهم .

ولهذا السبب يصرف حازم القرطاجني حسن الكلام إلى حسن التنشئة وبذلك يكون « حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به »[1].

يقترح حازم القرطاجني أسلوبا لتحضير نفسية المبدع، ويكون ذلك عن طريق التغيير وهو « بأن تستجد الأهوية للناشيء وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكلإ والنبات الغض. ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوّح كلأه ويغيض ماؤه»[2].

إن الذات المهيأة للإبداع تستحق مراعاة التغيير لها، بغية تجديد النفس وتنشيطها وتربية عامل الخيال وجلبه من أجل الوصول إلى الإبداعية؛ لأن

« الطباع الناشئة أيضا على هذا الحال، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيئات الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن»[3].

وقد أشار حازم القرطاجني إلى دور المهيئات في مساعدة النشئ من شعراء العرب من حيث الجانب النفسي في تقوية الكلام وتحسين هيئاته اللفظية وبذلك

« تهدوا من تشقيق الكلام وتحسين هيئاته اللفظية والمعنوية إلى ما تهدوا»[4].

---

(1) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص41.

(2) – المصدر نفسه ، ص41.

(3) – المصدر نفسه ، ص41.

(4) – المصدر نفسه ، ص41.

ويبدو أن حازما قد أدرك أن بيئته وظروفها قد ألقت على مبدعيها بتبعاتها، ففترت القرائح، وخمدت نفوسهم، وانطفأت شعلة الإبداع ، وساءت طباعهم ، وبذلك فإن النقاد قد اهتموا بالتنشئة الأولى للمبدع، لما لها من دور في بناء الاستعداد النفسي، وتربية ملكة الخيال، وتنمية طباعه ومزاجه الشعري وتنقيته من كل الشوائب لذلك يرى حازم

« لو اتفق النشء على هذه الحال من استجداد الأهوية وارتياد الأماكن أزمنة شبابها لأمة تكون أرضهم التي يترددون فيها أحسن الأرض بقعة وأمتعها وأعد لها هواء وكانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعي العرب إلى ذلك لكانت هذه الأمة أجدر أمة أن تحوز قصبات السبق في الفصاحة وأن تستولي على الأمر الأقصى في ذلك »[1] .

ويبدو أن حازم متأثر إلى حد بعيد بالتجربة الشعرية العربية القديمة، ومن ثم فهو يدعو لإتباعها .

ومع أن العيش الرغد يؤثر في الشاعر الناشيء جسما ونفسا، حيث أن الحواس تدرك المحيط الخارجي منذ المراحل الأولى من حياته وتعيه نفسه، وتختزنه الذاكرة على شكل صور، و يتم استدعاءه حين يلزم الأمر، فالإبداع ظاهرة شعورية،

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص41.

إذ يتميز الشعور بالإدراك والوجدان والانفعال،والشعر سلوك عقلي يحتاج إلى الإحساس ، فتاريخ الآداب يذكرنا بأثر الظروف على الشعر التي كانت من نتائجها ظهور الرومانسية والواقعية وغيرها من المذاهب الأدبية ، إلا أن الأمر نسبي يختلف من شاعر إلى آخر. فكم من شاعر نشأ في ظروف عويصة، ومحيط صعب، وبيئة متوعرة، إلا أن ذلك كله لم يؤثر سلبا على أشعاره، رغم قساوة الحياة وصعوبة الواقع، فقد صقلت هذه الموهبة، وعلى سبيل المثال الشعراء الصعاليك الذين جاءت أشعارهم تتسم بروعة النظم وجودة السبك، فكانت إبداعاتهم تحديا للواقع الذي عاشوه وتجاوزا له ولنظمه .

استغلّ حازم القرطاجني فكرة أبي تمام ووصيته في تخيّر الدوافع والمهيئات المساعدة للشاعر في تعرفه على طرق نظم الكلام وإنشاء مبانية من حيث تصور أغراض القصائد والمقاصد اللائقة، وتصور المعاني اللائقة لتلك المقاصد. وهذا ما طرحه حازم في قسم المباني من كتابه. حيث يقول :

« إن الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الرويّة أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكرة في عبارات ... »[1].

---

[1] –حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص204.

لقد حاول حازم أن يستقرأ ما وصل إليه نقاد المشرق. ولكن الذي يميز الناقد حازم القرطاجني أنه فصّل لبعض ما أجملوا فيه، وأكمل لما نقص منها، ويؤكده قوله عند تعرضه لصعوبة الإبداع وعرضه وصية أبي تمام للبحتري حيث يقول: « وأنا أصل وصيته أبي تمام بما يكون تفصيلا لبعض ما أجمل فيها، وتكميلا لما نقص منها»[1] .

بالإضافة إلى البواعث النفسية التي ذكرها حازم القرطاجني فإن هناك حسب رأيه عوامل نفسية أخرى باعثة على قول الشعر، وهي ما يطلق عليها اسم (قوة على التشبُّه فيما لا يجري على السجيّة).

يرى حازم أن أفضل الشعر ما جرى على السجيّة والطبع، بحيث يكون الشاعر راغبا في الغرض الذي يقول فيه لأنه « مرتاح إلى الجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدّته بالانصباب معه في شعبه والميل معه، حيث مال به هواه »[2].

في حين يرى أنه توجد لبعض النفوس الشاعرة قوة تتشبه بها في أغراض كثيرة، ولكن على غير السجية والطبع ورغم ذلك فهو يقول:

« فلا تكاد تفرق بينهما النفوس ولا يماز المطبوع فيها من المتطبع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام والمنحى واعتم فلم يكن فيه مقدح [3]،

(1) – المصدر نفسه ، ص204.

(2) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص341.

(3) – المصدر نفسه ، ص341.

ذلك أن الشاعر إذا تشبّه ببعض أشعار غيره، فشعوريا سوف يتحول التشبه إلى باعث على قول الشعر، ذلك أن الشعور هو حالة من الوعي، ومجاله هنا العقل الذي يشتمل على الإحساسات والإدراكات وعناصر الذاكرة التي يكون المرء واعيا بها[1] .

فكلما كان حجم قوة التشبه كبيرا وكافيا، كلما تراهن على تحقق الإبداع وباعثة إلى وجوده .

ويرى حازم القرطاجني، أن الشعراء الذين قويت فيهم قوة التشبّه يمكن لهم حسن تمثل أشعار الشعراء الجارين على سجيتهم، ويكون ذلك باستبانة الطرق المختلفة والأساليب الجيدة، بحيث يقول:

« فيحضر ما كان بهذا الوصف في خاطره ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه» [2].

وهنا يتذكر الشاعر ويستحضر تلك الطرق ويتصورها ويستحضر الجو النفسي الذي عاشه الشاعر المطبوع فيأتي شعره كأنه شعر الشاعر المطبوع.

وفي هذا الصدد يركز حازم القرطاجني على عملية التذكر وقوتها في استحضار الطرق المختلفة في صياغة الشعر، ذلك أن للذاكرة غاية من الأهمية للإنسان عامة وللمبدع خاصة في ضوء علاقته بمحيطه وبمجتمعه.

---

[1] – شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، ص49.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص342.

فالذاكرة ما هي « إلا مستودعا أو مخزنا يخترن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية والعقلانية التي تمر أمام مخيلته خلال حياته»[1].

فالشعراء قد تختلف مستوياتهم المعرفية من شاعر إلى آخر بحسب مدى قدرتهم على استيعاب المحيط الخارجي وفهمه ليدخل في صميم بنيتهم النفسية، وهذا الذي أراده حازم حين عرض للمهيآت والمتمثلة في الخروج إلى الطبيعة أو تخير المكان المعتدل الهواء، اللطيف المنظر، لأن استيعاب هذا المحيط سيعمل على توجيه عمل الشاعر الإبداعي، أي يعمل على ضبطه وتوجيهه.

ويوضّح لنا حازم القرطاجني أن من الشعراء الذين قويت فيهم قوة التشبّه تتوافر له إمكانية اقتفاء أثر شعراء كثيرين، فيتخير وينتقي كل ما يحتاج إليه من كل واحد من الشعراء « فأخذ هو من كل واحد منهم ما اختص به وبنى على مجموع ذلك كلامه»[2]. فيأخذ من أحدهم قوة المنحى، ويأخذ من آخر ما لطف من أساليبه، ويأخذ من ثالث منزع كلامه.

يفضّل حازم في قضية التشبّه أن يكون في أكثر الكلام، فالشعراء الذين تستحوذ على جميع كلامهم قوة التشبّه، هم الذين لا يحتاجون إلى دعم خارجي؛ أي خارج ذواتهم، والتي تبعث على الإبداع.

أما الذين لا ينسحب تأثير قوة التشبّه على بعض كلامهم أو القليل منه « فهم الذين تحتاج تلك القوة فيهم إلى معاونة بالأمور الباعثة على قول الشعر، فقد توجد تلك البواعث وقد لا توجد، وقد تتوفر في وقت وقد تقل في وقت»[3] .

---

[1] – مصطفى غالب، الذاكرة، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ط4، 1982، ص5.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص342.

[3] – المصدر نفسه ، ص343.

إن قوة التشبّه حاصلة داخل ذات المبدع لأنها تعبر عن قدرات عقلية ونفسية،وأما القدرات النفسية فهي تتمثل في ميل الشاعر إلى نوعية من أشعار الشعراء من حيث المنحى أو الأسلوب أو المنزع، فالميل له دور كبير في قوة التشبه؛ لأن الشاعر لا يتشبه إلا بالأشعار التي يشعر بها ويتذوقها وله رغبة فيها ولذلك يقال « إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[1] .

فهذا الميل كلما كان قويا، كلما زاد في قوة التشبه والتقمص ودافعا إليه، وكلما كان الشعور قويا بهذه الأشعار المتشبه بها كلما كان تمثلها صحيحا,فهذا الأمر يعود إلى النفس الشاعرة، في كيفية تشبهها وقدرتها على استيعاب الأشعار وتشربها.

وأما عقليا، فهذا يعود إلى التقاطها للأشعار عن طريق الإدراك التي تعمل فيها حاسة السمع أثناء السماع ، أو حاسة البصر أثناء القراءة فتخزن في الذاكرة.

إن هذه الشبكة من الانفعالات التي تحدث للمشاعر أثناء التشبّه هي من إحداث النفس ذلك لأن الإبداع هي لحظة يهتز فيها كيان المبدع، إنها لحظة إشراق وبريق يلمع في سماء ذهنه .

يوضح حازم حقيقة ومصدر قوة التشبه، فهي حسب ظنه قوة لا تدرك بالحرص، أو يمكن نيلها بالتعب والجهد، وإنما هي تعود إلى الطبع.

وقد استشهد بشعر جرير وشعر الفرزدق، حيث رأى أن جريرا كان شعره في النسيب في غاية الجودة رغم عدم حرصه؛ في حين أن شعر الفرزدق في النسيب رغم حرصه الشديد على ترقيعه وتهذيبه، وتحسين أسلوبه، كان جافا.

---

[1] – ابن رشيق، العمدة،ج1، ص104.

ويعلق حازم القرطاجني على ما جاء في شعر الفرزدق من جفاء فيقول: « فغلبه بعد هذه المطاولة طبعه واعتاض عليه ما ليس في قوته»[1].

ويقترح حازم السبل التي تعين على قوة التشبّه والطرق التي بفضلها تحصل، وهي أن تكون بحفظ الكثير من الأشعار مما حسن منحاها وأسلوبها ومنزعها ومحاولة معارضتها كي يتسنى للشاعر تحقيق الإبداع.

كما يرى أن هناك سبيلاً أخرى للتحصيل وهي الدربة التي من شأنها أن توصله إلى قوة التشبّه « ولاسيما إذا تفهم ما قلته في الوجوه التي بها تحسين الأساليب والمنازع. فكانت تلك الوجوه متحصلة في ذهنه»[2].

وبذلك تكون قوة التشبّه عند حازم القرطاجني من البواعث والدواعي النفسية المساعدة على خلق الحدث الإبداعي.

لقد كان حازم متقدما كثيرا في تقديمه لمثل هذا الطرق عمن سبقه من النقاد من خلال حديثه عن الجانب النفسي والمهيئات والذاكرة، وقوة التشبّه والتقّمص وكيف يكون التشبّه أو التقّمص باعثا للإبداع، وكذلك كيف تتحول الصور المخزنة في الذاكرة إلى باعث للإبداع .

ويبدو حازم من خلال عرضه لآرائه الكثيرة في ما يتعلق بالعامل النفسي ، أنه يحفز الشعراء على الإبداع الفني الرفيع والانفلات من التقليد وقيوده.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص344.

[2] – المصدر نفسه ، ص344.

كما يبدو أيضا في حديثه عن بواعث الإبداع، أنه متأثر بابن قتيبة حين قال: «وللشعر دواعيا تحث البطيء وتبعث المتكلف منها: الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب»[1] .

يقسّم حازم البواعث إلى: « إطراب وإلى آمال»[2]، ويرجع باعث الإطراب إلى العامل النفسي، الذي يعتري الشعراء الذين رحلوا عن ديارهم وفارقوا أهاليهم وذويهم، وما ألفوه، حيث يقول:

« وكان كثير من الإطراب إنما يعتري أهل الرحّل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه»[3].

أما في ما يتعلق بالآمال فهي حسب تصوره :« إنما تعلق بخدام الدول النافعة»[4]. إن اهتمام الناقد بهذا الجانب النفسي، يتفهم الفرد في معناه العاطفي وليس أبلغ ولا أدل من ذلك بربط العاطفة بالحنين والشوق للتعبير عن رقة العاطفة، وحرمانها وشوقها للأهل والأحبة، وكذلك يندرج تحت اسم العواطف الإنسانية والتي أولتها الدراسات الحديثة أهمية.

فكل هذه البواعث ما هي في الحقيقة إلاّ حالات نفسية تتمثل في الانفعال لدى الشعراء يعبرون من خلالها عن حالات وجدانية ، الطرب في معانيه الفرح والغضب وكلها كما هو واضح حالات انفعالية تحوّل الشاعر من وضعه العادي إلى وضعه الإبداعي .

---

(1) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص78.

(2) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص41.

(3) – المصدر نفسه ، ص41

(4) – المصدر نفسه ، ص41

ويصبح الأمل الدافع لضمان استمرارية الإبداع , فالدافع هو المنفعة وهو الثقافة المهيمنة في شعر التكسب , ويؤدي الإبداع دوره في إقناع النسق السلطوي نحو العطاء للخدام , وتصبح العملية بين النسق المادي والنسق الشعري محكومة بالأمل والدافع ,و قد لخّص حازم هذه الحالات النفسية في مصطلحين هما : البسط و القبض .

فالبسط يكون بسبب المسرة والرجاء , والقبض يكون بسبب الحزن واليأس , وبناء على المسرة يكون الشعر مؤثرا والارتياح يلامس النفس ويكون بسبب أمر سار فتكون النتيجة أن يحرك الشاعر إلى قول المدح , وأما عكسه وهو الارتماض , للأمر الضار والذي يحدث انفعال الغضب فيحرك إلى الذم والهجاء ، وكلّها عوامل نفسية تؤثر في عملية الإبداع .

رابعا : االعوامل النفسية للإبداع وعلاقاتها بالألفاظ والمعاني

كان للنقد المغربي والأندلسي مساهمة جلية في هذا المجال حيث ربط بين الجانب النفسي واختيار الألفاظ والصور والتراكيب , ذلك أن اللغة تعكس خصائص المتكلمين في تشكيل الواقع من خلال التركيب اللغوي الذي يحمل بصمة صاحبه النفسية .

كشفت الملاحظات النقدية التي أبداها نقاد المغرب والأندلس إزاء الألفاظ والتراكيب التي يختارها الشاعرعن ملامح نفسية صاحبها وطبعه ومزاجه، فالشاعر كي يعبر عن فكرته يختار من الألفاظ والصور ما يلائمها ويعبر عنها. فيقدم من المعاني والألفاظ ما يراه مناسبا لتجربته الشعرية.

1- العوامل النفسية للإبداع و علاقاتها بالألفاظ :

ربط النقاد بين الجانب النفسي و اختيار الألفاظ وأدركوا الصفات النفسية من خلال توظيف الألفاظ ,فقد استقرأ ابن بسام ألفاظ الرثاء في شعر الرجال وشعر النساء ووصل إلى نتيجة تتمثل في قوله:

« وألفاظ النساء، أشجى في باب الرثاء، من كثير من الشعراء، لما ركب في طباعهن من الخوف والخور والهلع، وألفاظ الناس مبنية على كثر التفجع » [1] .

فابن بسام من خلال استقرائه الشعر، وجد أن النساء يخترن من الألفاظ في غرض الرثاء ما يدل على الحزن والألم أكثر من الرجال نظرا للحالة النفسية ونظرا لما ركب الله عز وجل فيهن من طبع الهلع وضعف العزيمة وشدة الجزع.

يقول ابن رشيق:

« وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء »[2]، ويعطي ابن رشيق مثالاً من أشعار المراثي التي قالتها المرأة والتي تدل ألفاظها على الجانب النفسي حين يقول:

« فانظر إلى قول جليلة بنت مرة ترثي زوجها كليبا، حين قتله أخوها جساس، ما أشجي لفظها، وأظهر الفجيعة فيه، وكيف يثير كوامن الأشجان، ويقدح شرر النيران » [3].

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة ، (ق2، م1)، ص489.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ج2، ص433.

[3] – المصدر نفسه ، ص433.

وجرت العادة في التقاليد الفنية عند العرب منذ القدم، أن تكون ألفاظ الرثاء متضمنة لمعنى الحسرة والألم والجزع، إلا أن هناك من الشعراء من شذ عن هذه القاعدة وخرج عنها كالشاعر ابن دريد، حيث يقول فيه الناقد ابن بسام:

« ودريد في تأبين أخيه، تغزل أيضا فيه، والشاذ لا يلتفت إليه، ولا يُعول عليه»[1].

ويعلق ابن رشيق على خروج الشاعر ابن مقبل على نهج العرب وتقاليدهم في الرثاء كما صنع ابن دريد حيث يقول: فأما ابن مقبل فمن جفاء أعرابيته أنه رثى عثمان بن عفان رضي الله عنه بقصيدة حسنة أتى فيها على مافي النفس ثم عطف وقال:

وَلَمْ تُنْسِنِي قَتْلَى قُرَيْشِ ظَعَائِنَا   تَحَمَّلْنَ حَتَّى كَادت الشمسُ تَغْرُبُ[2]

ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر، هو أن يرثي طفلا أو امرأة، ذلك لضيق الكلام فيهما، فلم يتوسع الشعراء في رثائهما، ولقلة الصفات التي يذكرها الشاعر، وأيضا بسبب تقارب الألفاظ في الرثاء بالنسيب ، ولذلك قيل عن المتنبي :

« فهذا المتنبي الشاعر، وهو مجود فحل، قد نُقد في هذا البيت وقالوا: ماله ولهذا العجوز يصف جمالها ؟؟ وتعصب له بعضهم وقال: إنها استعارة، فقيل: إنها استعارة حداد في عرس » [3].

---

(1) – ابن بسام، الذخيرة، (ق2، م1)، ص490. وينظر: العمدة، ص433.

(2) – ابن رشيق، العمدة، ج2 ،ص431.

(3) – ابن بسام، الذخيرة، (ق2، م1)، ص490. وينظر: العمدة، ج2 ،ص433.

وفي اختيار الألفاظ مقاصد وأغراض كثيرة عند الشعراء، فمنها على سبيل المثال:

- **طلب الدقة :**
- وذلك من أجل الإصابة في المعنى لحاجة نفسية ، لأن الإصابة تعلن عن إبداعية وعبقرية الشاعر كقول المعري في بيته:

قَنِعْتُ فَخِلْتُ أَنَّ النُّجومَ دُونِي   وَسَيَّانِ التَقَنَعُ والجِهَادُ[1]

ويشرح البطليوسي السبب الذي جعل الشاعر يختار لفظ التقنع ولم يختر القناعة رغم انتمائهما إلى حقل دلالي واحد، فالقناعة هي التي رفعت بقدر الشاعر. وقوله:

« وسيان التقنع والجهاد, السير المثل والنظير. يريد أن القناعة إنما تكون بمجاهدة الهوى ومنعه عما لا يحمل بذوي الحجا. وإنما قال التقنع ولم يقل القناعة والوزن واحد؛ لأن القناعة تكون طبعا وتكون تكسبا وعادة، والتقنع لا يكون إلا تكسبا وتعودا، فهو أشبه بما ذكره من الجهاد. وذلك أن العرب تستعمل تفعل لمن يدخل نفسه في أمر ويروضها عليه حتى يصير من أهله ومنسوبا إليه» [2].

وقد يكون من وراء اختيار اللفظ، غرض المبالغة والتزيد في المعنى كاختيار الشاعر للفظة الغرار، كقول المعري:

تَدُوسُ أَفَاحِيصَ القطَا وَهْوَ هَاجِدُ   فَتمضِي وَلمْ تَقطعْ عَليْهِ غِرَارَا[3]

---

(1) – المعري ، سقط الزند ، ص80.

(2) – ابن السيد البطليوسي، شروح سقط الزند، ج1، ص283.

(3) – شروح سقط الزند، ج2، ص633.

والغرار: النوم القليل والأفاحيص: ج أفحص وهو عش القطاة فقال

« فقد وصف بخفة الوطء، وإنها تسير بين الوحش فلا تنفرها، وتطأ أوكار القطا فلا تقطع عليها نومها. وبالغ بذكر القطا لأنه ينفر من أقل شيء، وزاد المعنى مبالغة بذكر الغرار لأنه نوم خفيف لا استغراق فيه»[1].

- **طلب المعنى البليغ :**

وقد لاحظ النقاد أن وراء اختيار اللّفظ حاجة نفسية وهي طلب المعنى البليغ من طرف الشاعر كما ذكر المعري الرواح دون الغدو في قوله:

أَرُوحُ فَلَا أَخشى المَنايَا وأَتَقِي تدنسَ عِرْضِ أَوْ ذَمِيمِ فِعَالِ[2]

يقول الناقد البطليوس

« أراد أن خوفه على عرضه أشد من خوفه على نفسه»[3] ثم يضيف البطليوس في شرحه:

« وإنما ذكر الرواح دون الغدو لأنه أبلغ في الغرض الذي قصد؛ وذلك أن ذوي الرياء من الناس يجتنبون إتيان شهواتهم بالنهار ويتوخون بها الليل، ويرون ذلك من الحكمة، حتى قالوا في المثل: (الليل أستر للويل) »[4].

---

(1) – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج2، ص633.

(2) – المعري ، سقط الزند ، ص 249.

(3) – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج3 ص1208.

(4) – المصدر نفسه ، ص1209.

فأراد المعري من خلال اختيار ألفاظه أن يتوقى من المعايب في الرواح كالذي يتوقى منها في الصباح.

- **طلب الصنعة :**

وكذلك يطلب الشاعر من وراء اختياره لألفاظه ' الصنعة وتحسين الكلام ليدل على حاجة نفسية هي حذقه ومهارته كقول الشاعر المعري:

وَأنْشدنَ مِنْ شِعْرِ الْمَطَايَا قَصيدة وأوْدَعْنَهَا فِي الشَّوْقِ كُلَّ مَقال

أمِنْ قِيلِ عَوْد رازِمِ أمْ رِوايَةِ أتَتَهُنَّ عَنْ عَمِ لَهُنَّ وَخَال[1]

فقد خص الشاعر العود من الإبل بقول الشعر دون البكارة لأن العرب تسمي البازل الذي اعتاد الأسفار عالما، فلما كان يوصف بالعلم كانت نسبة الشعر إليه أولى وأليق بما ذهب إليه من هذا المعنى. وهذا من الحذق بمقاطع الكلام وتوفيه الشعر ما يليق به من الأقسام [2]. فالشاعر يطلب الصنعة وتحسين الكلام بما يليق به وليدل على مهارته كشاعر في تركيب الكلام ونسبة بعضه إلى بعض.

- **التخصيص :**

وقد يختار الشاعر من الألفاظ التي تعبر عن هيئة نفسية متعارف عليها عند الناس كما فعل زهير في تخصيصه امرأة بالمغزلة والخاذلة حين قال:

بِجيْدٍ مُغزلَة أدمَاء خَاذِلَة مِنَ الظِبَاءِ تُرَاعِي شَادِنًا خرِقَا[3]

---

(1) – المعري ، سقط الزند ، ص 246.

(2) – شروح سقط الزند، ج3، ص1187

(3) – زهيربن أبي سلمى, الديوان , ص37.

فجاء هذا التخصيص لأن « المغزلة، والخاذلة التي أخذلت القطيع وأقامت على ولدها»[1]. فالمغزلة في عنقها أشد انتصابا وامتدادا لحذوها على غزالها فهي مرتاعة حذرة في ذلك الوقت لأن غزالها لا يزال عاجزا عن النهوض.

- **إحداث الأثر في المتلقي :**

ولما كان في اختيار الألفاظ الأثر في إقامة الانفعال واستجابة المتلقي، فقد نبه النقاد الى اختيار الألفاظ التي يكون لها وقع نفسي قوي ولهذا ذم الناقد ابن شرف الشاعر في غرض الرثاء حين قال:

فَإِنَّكَ غُيِّبْتَ في حُفرَةٍ   تَرَاكَمَ فيها نَعيمُ وحورُ

فلم يحسن الشاعر اختيار ألفاظه حيث يقول ابن شرف:

« وإن كان النعيم والحور من مواهب أهل الجنة فليس بينهما في النفوس تقارب، ولا لفظة تراكم مما تجمع بين الحور والنعيم» [2].

كذلك نقد البطليوسي الشاعر المعري لعدم توفقه في اختيار اللفظ مما يناسب النفس فنقده جاء من الناحية النفسية من خلال قول الشاعر:

طَمُوحُ السَيْفِ لا يَخْشَى إلها   ولاَ يرْجو الْقِيامَةَ والمِعَادَا[3].

---

(1) – الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين , ج1، ص 245 .

(2) – ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص39.

(3) – المعري , سقط الزند ,ص201.

فسيف الممدوح لا يخشى إلها فإن اضطر إلى الحرب سلّ سيفه عليهم فلم يرع الله فيهم ، قال البطليوس:

« وهذا معنى كثير في الشعر المحدث والقديم، إلا أن المعري استعمله بلفظ شديد البشاعة، ظاهر الشناعة، ينكره من يراه، ويتأوله على غير معناه واستعمله غيره بألفاظ لا تمجها الطباع، ولا تنبؤ عنها الأسماع، فمن أحسن في ذلك كل الإحسان المتنبي في قوله:

ولا عِفّةً في سيفِه وسنانِهِ ولكنَها في الكفِّ والفَرْجِ وَالْفَمِ» [1].

فيستحضر البطليوس المثال من الشعر كي يجعله مقياسا على صحة رأيه، وكذلك ليثبت الأثر الذي تحدثه اللفظة في المتلقي .

2-العوامل اننفسية للإبداع وعلاقتها بالمعاني:

اتجه النقاد إلى تأمل المعاني التي بثها الشعراء أشعارهم فحاولوا الوقوف على الدلالات النفسية التي احتوتها معانيهم ومنها :

- **مراعاة المقام االنفسي :**

وقد عرض الناقد لقول زهير:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتهَلِلًا كَأَنَك تُعْطِيهِ الّذِي أنتَ سَائِلُهْ (2)

---

(1) – شروح سقط الزند , ج2، ص592.

(2) – زهيربن أبي سلمى ,الديوان ,ص59

ويرى الناقد أن الشاعر لم يراع المقام النفسي للممدوح :

« فقد مدح بها شريفا أي شريف ، فجعل سروره بقاصده كسروره بمن يدفع شيئا من عرض الدنيا إليه، وليس من صفات النفوس العارفة السامية، ولا الهمم الشريفة العالية ، إظهار السرور إلى أن تتهلل وجوههم وستر نفوسهم بهبة الواهب ولا شدة الابتهاج بعطية المعطي، بل ذلك عندهم سقوط همة وصغر نفس»[1].

وكيف للمدوح وهو الملك العظيم أن يتهلل وجهه ويمتلئ سرورا إذا أعطى سائلا مالا ويعقب الناقد « فهذا نقص الثناء، ومحض الهجاء والفضلاء يفخرون بضد هذا »[2] ويستنكر الناقد على الشاعر عدم احترام المقام النفسي للممدوح، وخروج الشاعر عما هو متعارف عليه عند العام والخاص.

فربما أراد الشاعر أن يصدر عن طبعه ومزاجه ونفسيته وهو أن العطاء وبذل الخير يجعل الإنسان يفرح لإجابة السائل، وأن يكون في حسن ظن المحتاج إليه. ورغم ذلك فلا نعدم وجود إشارات نفسية موجهة للشعراء لاسيما إذا ما لم يراعوا مناسبة المعنى للحالة النفسية للمتلقي.

و نستنتج مما تقدم أن مفهوم الإبداع الشعري لا يخلو من تأملات نفسية في النقد المغربي والأندلسي محاولة منه معرفة حقيقة النص ، قصد الولوج إلى عالم الذات المبدعة حيث كانت له مساهمة واضحة في ربطه العامل النفسي بالأثر الفني ، و الألفاظ والمعاني التي اختارها الشعراء للكشف عن ملامح نفسيتهم ، ذلك أن اللغة تعكس الخصائص النفسية للمتكلمين ، فللمبدعين أسلوبهم الخاص في صياغة الأفكار والمعاني .

---

(1) – ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص34–35.

(2) – المصدر نفسه ، ص35.

الفصل الثالث

عاملا المكان والزمان

وأثرهما في الإبداع

أولا : عامل المكان

ثانيا : عامل الزمان

– عاملا المكان والزمان

يمثل الزمان والمكان عنصرين في غاية الأهمية في الأعمال الإبداعية، إذ يصعب على الدارس الفصل بينهما وتأتي الصعوبة من أن الزمان والمكان متداخلان إلى حد كبير

وإلى الترابط الموجود بينهما الذي هو في الحقيقة ترابط جوهري. وإن أية دراسة للإنسان لا يمكن أن تستكمل مقوماتها إذا هي أغفلت هذه العلاقة بينه وبين البيئة في كل زمان وكل مكان[1].

إن المكان يحتوي بالضرورة الزمان إذ « إن المكان في مقصوراته المعلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا»[2].

ومن هنا تأتي الصعوبة في الفصل بينهما، ولكن إذا اقتضت القراءة من تحليلات وتمفصلات لتوضيح معاني النصوص والمقولات النقدية فلا بد من ذلك .

وإذا كان الزمان والمكان يمثلان عنصرين مهمين في الأعمال الإبداعية، فإنهما يتعديانه ويتجاوزانه إنهما « يؤديان دورا أساسا في تكوين هوية الكيان الجماعي للشعوب، كما يعبران عن المقومات الثقافية والمعرفية والجمالية لكل شعب من الشعوب»[3]. فللزمان والمكان الأثر الواضح والبصمة الظاهرة والمتمثلة في تشكل هوية الجماعة، ولهما الأثر في تشكل الثقافة في إطار مكاني وعبر الزمان.

---

(1) – محمد الجوهري وزملائه، علم اجتماع البيئة، دار المسيرة للطباعة و النشر والتوزيع ، الأردن، ط1، 2010، ص37.

(2) – محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليليات القراءة السياقية،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص102،

(3) – المرجع نفسه، ص102.

أولا : عامل المكان

يُحدث المكان أثرا في المبدع بفضل الأحداث التي تجرى فيه والصراعات التي تحلله، فتترك آثارها على نفسه وعلى تجربته الإبداعية ويكون الإنتاج الإبداعي انعكاسا لذلك الأثر وللوعي بالواقع المعيشي، لأن الإبداع هو حصيلة علاقة بين الذات والموضوع الكائنين في المكان.

إن طبيعة المكان وطبيعة البيئة العربية عملت على تكوين الإنسان العربي، وما حضور المكان والزمان في الشعر إلا دليل على وجود العلاقة بين المبدع والمكان .

1 – عامل المكان وأثره في الإبداع في النقد المشرقي :

لقد اتخذ الرواة العرب والنقاد من البداوة، مقياسا لجودة الشعر وسلامته، فلم يرووا منه إلا ما كان بدويا خالصا، أي لم يعرف قائله الحضر ولم يعش في المدن. وسبب ذلك اعتقادهم أن الحضر ينسخ سليقة البدوي وتدخل اللكنة والعجمة على لسانه إذا قطنها وسكنها أحد.

– ابن سلام الجمحي (231 هـ)

ولعلّ أول ناقد من نقاد العرب، من أشار إلى العلاقة بين الإبداع والمكان هو ابن سلام الجمحي، لاسيما حين قسّم الشعراء في كتابه إلى طبقات، وأنزل الشعراء منازلهم حسب معيار المكان، حيث خصّص طبقة لشعراء القرى العربية وهي خمس « المدينة ومكة والطائف، واليمامة، والبحرين»[1]. كما أنه وضع طبقة لشعراء الجاهليين والإسلاميين وشعراء المراثي، فعامل المكان واضح في تقسيمات ابن سلام كما أنه أخذ بعامل الزمن وعامل الجنس وغرض الرثاء.

إن للمكان أثرا في الشعر وفي إبداعيته، وإيمانا منه بذلك، فقد فصل ابن سلام بين شعراء البادية وشعراء المدن والقرى، فتأثيرات المكان تظهر للناقد من خلال استقرائه للشعر العربي، فقد أبدى احتفاء بنشأة الشعر العربي وبداياته الأولى، حيث نفى ما نسب من شعر إلى تلك الأقوام الأولى كعاد وثمود، لأن الشعر يرتبط في تصوره بالوظيفة التي يؤديها وفق مقتضيات الحاجة الاجتماعية في إطارها المكاني والزماني .

---

[1] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ٬ السفر الاول ، ص215.

إن وعي ابن سلام بتأثير المكان في الشعر، جعله ينتبه إلى قضية ذات شأن تتصل بتاريخ الشعر العربي، وهي أن هذا الشعر الذي عرفته العرب لم يكن مستقرا في مكان واحد بل عرف حركة وتنقلا في مسيرته، فقد كان في ربيعة، ثم انتقل إلى قبيلة قيس، ثم إلى تميم .

يقول ابن سلام:

« وكان شعراء الجاهلية في ربيعة: أولهم المهلهِل والمرقشان، وسعد بن مالك، وطرفة بن العبد، وعمرو بن قميئة، والحارث بن حلِّزة، والمتلمس والأعشى، والمسيب بن علس. ثم تحول الشعر في قيس: فمنهم النابغة الذبياني وهم يعدون زهير بن أبي سلمى من عبد الله بن غطفان، وابنه كعبا، ولبيد، والنابغة الجعدي، والحطيئة، والشماخ وأخوه مزرد وخداش بن زهير. ثم آل ذلك إلى تميم، فلم يزل فيهم إلى اليوم»[1].

لقد كان ابن سلام يؤمن بأثر المكان أي البداوة في الشعر، ولهذا يغلب عليه المنهج الإجتماعي في كتابه الطبقات، حيث تطغى النزعة البدوية في نقده وفي تقسيمه الشعراء إلى طبقات، وتظهر هذه النزعة البدوية « في المرتكزات التي بنى عليها هذا المنهج»[2].

حيث يؤمن بالبداوة و مدى أثرها على الشعر لأنها معقل الفصاحة ولذلك فقد اتخذ منها مقياسا لجودة الشعر وسلامته، ولهذا حين جاء إلى التقسيم، فقد احتل شعراء البدو المراتب الأولى بينما يأتي شعراء المدن والقرى دون مرتبة هؤلاء. ذلك لأنه احتسب شعراء الحواضر طبقة متدنية، وبهذا فالفحولة تتحقق حسب ظنّه بشكل كبير في شعر البداوة.

---

(1) – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ' السفر الاول ، ص40.

(2) – داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم،مراجعة محمد أحمد ربيع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص14.

يربط ابن سلام بين المكان والكم الشعري، حيث ينظر إلى شعر الحضر من حيث الكم أنه قليل بالمراعاة والموازاة مع شعر البدو، ذلك أن الشعر إنما يكثر بالحروب بين القبائل، فهو عامل مهم في إذكاء جذوة الشعر، فقد حاول أن يرجع إلى هذا العامل وهو الحرب ضآلة حظ بعض القبائل العربية من القريض ولقد عرض لهذه الفكرة حين تحدث عن شعراء الطائف التي عدّها ابن سلام إحدى القرى العربية الأربع التي شكّل شعراؤها طبقة مستقلة حيث يقول:

« وبالطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا. وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف في طرف[*]»[1].

فالحرب دافع للشعر ومحرك ومنشط له، فابن سلام يشير إلى تأثير المكان بظروفه وأحواله الإجتماعية للعرب في نشأة الشعر وتحقق الإبداع، فالشعر عندهم وليد بيئته فهو نتاج الظروف الحياتية والاجتماعية .

وكذلك يربط ابن سلام بين المكان ونوعية الشعر من حيث الجودة والرداءة , فهو يرى أن ا"الإبداعية متحققة عند الشعراء البدو، في حين أن الشعر في الحضر فهو لين, وهذه الليونة هي أثر من آثار المكان ،

---

[1] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الاول ، ص259.

حيث يقول:

« وأشعار قريش أشعار فيها لين، فتشكل بعض الإشكال»[1].

ويؤكد ما ذهب إليه ابن سلام ، العلامة أبو نصر الفارابي حيث قال:

« وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم التي تجاوز سائر الأمم الذين حولهم »[2].

يشكّل المكان أهمية في اختيارات الرواة والعلماء باللغة والشعر، حيث كان البؤرة التي ركزوا عليها في عملهم، وأضحى تحديد المكان الذي حافظ على طابعه وخصائصه والذي حافظ على اللغة وسلامتها هو الجوهر، ولذلك فهم ربطوا بين المكان والفصاحة، ووجدوا أن الفصاحة معقلها البداوة، ولهذا فالفصاحة تعني عندهم البداوة بالضرورة .

لقد قادهم تفكيرهم إلى الأخذ من البيئات الموغلة في التبدّي، ولم يأخذوا من العرب المتاخمين للمدن، لفساد لغتهم. قال الفارابي:

« كانت قريش أجود العرب انتقاء للأفصح من الألفاظ، وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعا وإبانة عما في النفس »[3].

---

(1) – المرجع السابق ، ص245.

(2) – جلال الدين السيوطي ، الاقتراح في أصول النحو وجدله، تحقيق أبو محمد بن فريد فرج بن فراج بن أحمد السلطي الشبراوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة ' 2003، ص58, والمزهر في علوم اللغة، ج1، شرح وضبط وصحح وعنون موضوعاته وعلق حواشيه، محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل بيروت– لبنان، ص212.

(3) – جلال الدين السيوطي ، الاقتراح، ص57. والمزهر في علوم اللغة، ص210.

إن كلام العرب وأعني به بالتحديد الشعر، هو حجة النقاد واللغويين في استخراج المقاييس الجمالية والنحوية التي في ظلها يقاس الإبداع ويحافظ عليه , لذلك ربطوا الإبداع بمقياس وهو الفصاحة، وكذلك فإنهم « قد ربطوا الفصاحة بالبداوة»[1].

لقد طرحت مسألة الجوار مع القبائل الأخرى على مستوى المكان إشكالية على المستوى اللغوي وتتمثل في ما يعرف بمشكلة الجوار اللغوي التي من أجلها رفض العلماء الأخذ من بعض القبائل.

إن مسألة تأثير المكان في الإبداع لا يمكن أن ينظر إليها سطحيا، بل إن المكان يحمل معنى هوية اللغة وعلاقتها بجذورها أي الوطن الأهل والبيئة الأم باعتبار أن البيئة البدوية هي منظومة الإنسان والمكان , وكيفية تشكله لقيمه الإنسانية والفنية غير منفصلة عن محيطه، وقد أفصح عن ذلك شعره .

إن تحقق الإبداع عند ابن سلام يرتبط بالعروبة الأصيلة ، حيث أكد على دور المكان وفعاليته في الشعر، والمكان الأمثل بالنسبة إليه هو البادية.

---

[1] – محمد حسن عبد العزيز، القياس في اللغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1995، ص101.

2- عامل المكان وأثره في الإبداع في النقد المغربي :

- عبد الكريم النهشلي (ت 406 هـ)

أدرك نقاد المغرب أن البيئة الأم لها أثرها في الإبداع والدليل على ذلك ما ينقله لنا ابن رشيق عن عبد الكريم النهشلي شرحه لعبارة قالها عمر بن الخطاب للعباس بن عبد المطلب، وقد سأله عن الشعراء فقال:

« امرؤ القيس سابقهم : خسف لهم من الخسيف وهي البئر التي حفرت في حجارة فخرج منها ماء كثير وجمعها خسف، وقوله عن معان عورا يعني أن امرأ القيس من اليمن، وأن اليمن ليست لهم فصاحة نزار، فجعل لهم معاني عورا فتح منها امرِؤ القيس أصحّ بصر ... قال وامرؤ القيس يماني النسب، نزاري الدار والمنشأ، وفضله علي رضي الله عنه بأن قال: رأيته أحسنهم نادرة وأسبقهم بادرة وأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبة»[1].

ويعلّق عبد العزيز قلقيلة على شخص عبد الكريم النهشلي من خلال هذا النص قائلا: «وعبد الكريم هنا عالم لغوي وعارف بمواطن الفصاحة في شبه الجزيرة العربية وهو بعْدُ قادرا على رد الظواهر الأدبية إلى أسبابها الحقيقية وتبرير ما جاء منها على غير المتوقع»[2]. وذلك حين قال أن امرأ القيس يماني النسب نزاري الدار، وإبداعه يكمن في أنه فتح قناةالشعر فسالت وانتفع منها الشعراء الذين جاءوا بعده وشربوا منها وأطفئوا ظمأهم للشعر وللفن، حيث إن امرأ القيس بصنيعه هذا قد فتّق الشعر وبجعه حين راح إلى أصله وجذوره فأخرجه منها.

---

(1) – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص81.

(2) – عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي ، ص87.

ويستأنس عبد العزيز قلقيلة بهذا الشرح لعبد الكريم ويلمح في كلامه رأيه في القول بأثر البيئة في الأدب، وأن خضوع الأديب لمناخه الطبيعي والاجتماعي والثقافي والأدبي أوضح من خضوعه لعوامل الوراثة[1].

لقد أخضع أمرؤ القيس نفسه وشعره لبيئته الطبيعية وثقافة مجتمعه وعاداتها، وبذلك كان أحسن الشعراء من حيث الندرة وعنصر التشويق وسبق الشعراء في مبادرته إلى أمور لم يلتفتوا إليها. إن الشاعر لن يصبح مبدعا في نظر الناقد إلا إذا تجاوز تأثيره على المجتمع حدود المعايير العادية [2].

ويؤمن عبد الكريم بما ذهب إليه علماء اللغة والنقاد العرب الأوائل مما للبادية من دور في المحافظة على الفصاحة بل هي مصدرها، ولذلك فهو يلمّح إلى اليمنيين الذين هم بعيدون عن الفصاحة بحكم الموقع الجغرافي ومجاورتهم لأقوام أخرى.

ويؤكد عبد الكريم على البيئة الطبيعية التي نشأ فيها الشاعر (نزاري الدار) أي البيئة الأولى والأصلية التي لقنته أبجديات الفصاحة، والمناخ الاجتماعي الذي احتضن موهبته لأن المناخ الإجتماعي مسؤول إلى حد كبير في تكوين الطاقة والموهبة والدفع بها إما إلى النمو أو إلى الذبول.

---

(1) – عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، ص87.

(2) – فتحي عبد الرحمان جروان، الإبداع مفهومه، معاييره، نظرياته، قياسه، تدريبه، مراحل العملية الإبداعية، دار الفكر، عمان، ط2، 2009، ص52.

إن العوامل البيئية التي أرادها عبد الكريم هي أساليب التنشئة الأولى الصحيحة والسليمة فكلما كانت البيئة المحتضنة للمبدع خصبة مساعدة، تراعي شروط الإبداع وتوفرها، كلما كان الإبداع متحققا .

وكان عبد الكريم الناقد، يحاول التركيز على هذه البيئة الطبيعية القريبة من الحياة العمرية الأولى للمبدع والمباشرة لأنها الأكثر تأثيرا ذلك أن الإبداع يتحقق من خلال التفاعل بين قدرات فريدة لدى المبدع وبين الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها ومدى تقدير المنتج الإبداعي في هذه الظروف والنتائج المثمرة لهذا المنتج على الآخرين[1].

إن الناقد عبد الكريم كما يركّز على المبدع والجانب النفسي في العمل الإبداعي فإنه كذلك لا يغفل البيئة الاجتماعية وما توفره للمبدع من شروط وأساسيات العملية الإبداعية،

وتتمثل في محافظتها على الفصاحة، وقوة اللغة وسلامتها وكذلك اهتمامها بالإبداع.

وقد أجريت دراسات حديثة في ما يخص أثرعوامل البيئة الاجتماعية على الإبداع، وقد أشارت نتائج الدراسات إلى إمكانية تعثر الإبداع بفعل العوامل البيئية الاجتماعية بالرغم من توافر القدرات المعرفية والمهارات المتطورة اللازمة في مجال العمل الإبداعي[2].

فالعلاقة بين المبدع وبيئته علاقة تفاعل هدفها التجديد والإضافة وتحتاج هذه العملية إلى القدرة والحاجة البيئية الاجتماعية والوعي بها , ومن أجل ذلك عمل العلماء الأوائل على تحديد مواطن الفصاحة التي تؤثر في الإبداع وفي اللغة الإبداعية.

---

(1) – علي عبد الرزاق جلبي، الإبداع والنقد الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2005، ص54.

(2) – فتحي عبد الرحمان جروان، الإبداع، مفهومه، معاييره، نظرياته، قياسه، تدريبه، مراحل العمليات الإبداعية، ص53.

ولم يكن عبد الكريم بعيدا عن أفكار الأوائل الذين عيّنوا القبائل التي حافظت على اللغة وعلى الفصاحة وأخذوا منها المادة الشعرية واللغوية.

لا شك أن البيئة الطبيعية قد كان لها أثر فعال على الإبداع والمبدعين، وطبيعي أن تكون البيئة البدوية بصحرائها وخشونتها عواملا مؤثرة في نتائج الشعراء الذين عاشوا فيها وتشربوا سماتها، المتمثلة في الترحال من منطقة إلى أخرى، إلى وجود الحيوان من ناقة أو حمار الوحشي أو فرس فكل هذه الموجودات هي من أهم خصائص تلك البيئة في العصر الجاهلي. لكن بظهور الحواضر بدأت الحياة تعرف التغير والاستقرار النسبي فأثر ذلك على شعراء هذه المناطق ولذلك جاء شعرهم يبدأ بذكر الديار وعلى ذكرها يأتي ذكر البين ويحمل في طياته ذكر تلك الأطلال بما تحمله من التشوق لذكريات الماضي والمياه الجارية ، فكلما أحسن الشاعر ووفق في التعبير عن بيئته بصدق، وقوة وإبداع، نال الإعجاب لدى النقاد وأحرز التفوق لقدرته على نقل الصور المحيطة به.

ولقد مدح النقاد امرأ القيس وبالغوا في إشادته بوسمه بالإبداعية، حين تمكن من الإصابة في حسن وصف البيئة فكان شعره صورة صادقة لها، حيث يقول:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللِّوَى بينَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ[1]

حيث قيل « إن هذا أعظم ابتداء صنعه شاعر لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى ذكرى الحبيب والمنزل في مصرع واحد »[2] , إن عدسة الشاعر تلتقط صورة البيئة، فيستحسنها الناقد, لأنه عقد تشبيهات تعكس ذوقه الفني وحسّه الشعري وروح بيئته التي يسكنها .

---

(1) – امرؤ القيس , الديوان ,ص110 .

(2) – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص186.

إن الانتماء إلى جماعة أو إلى مكان ما أو إلى أماكن مختلفة يؤدي بالضرورة إلى اهتمامات وقد تكون متصارعة أيضا لأن كل مجموعة قد تتطلب نموذجا من السلوك يتعارض مع ما تتطلبه جماعة أخرى[1].

لقد أبرز ابن خلدون البادية حين راح يعرض إلى التناقضات الموجودة بين البداوة والحضارة، فقد وضع كل واحد منهما على طرفي نقيض وضرب العديد من الأمثلة سواء على المستوى الفردي أو الجماعي. فعلى المستوى الجماعي يعقد ابن خلدون مقارنة بين بيئتين وهما البادية والحضر من خلال سلوكيات الأفراد[2] .

لقد أرجع ابن خلدون الفروق التي تظهر بين البدو والحضر إلى الفروق في مصادر الإنتاج والمهنية أساسا[2] التي تعود الى البيئة .

نبّه ابن خلدون إلى أن تلك المتناقضات العديدة والمختلفة في الوقت نفسه التي ظهرت في سلوكيات البدوي واشتملت عليها خصائص البداوة هي في الحقيقة ليست راجعة إلى البدوي وليست من صُنعه، ولكنها تعود إلى صنيع الطبيعة أو البيئة الطبيعية التي يحيا فيها.

---

(1) – محمد عاطف غيث، علم الاجتماع الحضري مدخل نظري، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ' بيروت 'دت ' ص17.

(2) – ابن خلدون ' تاريخ ابن خلدون ' كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في ايام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر' ج1 ' ص153-154-155.

(2) – عالية حبيب وزملائها، علم الاجتماع الريفي، دار المسيرة للطباعة و للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2009، ص139.

لم يكن عبد الكريم النهشلي بعيدا في تصوره عن ابن سلام في ما يتعلق بمسألة التجاور اللغوي بين القبائل بسبب الاحتكاك المتبادل ،إما بحكم التجاور المكاني أو بحكم تبادل العلاقات التجارية.

يقول عبد الكريم النهشلي:

« ... وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره. كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم ... »[1].

إن طرح عبد الكريم كان أوسع، بحيث وسّع من دائرة الاحتكاك بين اللهجات إلى الاحتكاك بين اللغات، ويتضح من خلال هذا النص أن الناقد عبد الكريم على دراية بالشعر العربي والتأثيرات التي يقع عليه، بدليل لم يكن بمنأى عن أفكار نقاد المشرق فالعربية تتأثر مرغمة بفعل العوامل الإجتماعية والسياسة الجغرافية .

لقد كان لوجود الإسلام تأثيره في اللغة، وأيضا دخول غير العرب إلى الإسلام، وما تبعه من تبادل بين العربية ولغاتهم الأصلية. فالعربية كانت مجاورة للفارسية والنبطية في ناحية الشرق وجاورت السريالية والرومية في الشمال، وجاورت العبرية والقبطية في الغرب، كما جاورت الحبشية واليمنية القديمة في الجنوب .

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص80.

إن مثل هذه المجاورة للعربية تؤدي إلى نتيجة وهي « أن التأثير المتبادل بين اللغات واللهجات حتم لازم »[1].

وقد درس علماء اللغة العربية، المعرب والدخيل، حيث أفردوا له كتبا خاصة، ووضعوا له مقاييس به يعرف الكلام العجمي وعجمة الكلمة، ولنا في كتب اللغة كفقه اللغة للثعالبي ومزهر السيوطي، ومعجم العين، والصحاح، وجمهرة ابن دريد وغيرها، دليل على ما دخل العربية من ألفاظ فارسية ونبطية وحبشية وغيرها.

تعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية قابلة للتغير والتأثر، فالإنسان هو الذي يعمل على تطويرها من مكان إلى آخر، وما اختلاف الألسن إلا دليل على أنها لصيقة بمجتمعاتها، تقوى بقوتها، وترقى برقيها, كما أنها تضعف بضعفها، فهي تتأثر بالنظام القائم وبعاداته وأفكاره واتجاهاته العقلية ومستوى ثقافته.

سمح العصر العباسي بأحداثه فتح المجال أمام لغة الشعر بفضل تواجد الفرس وتطوراته وهيمنته في دولة بني العباس ، فقد كان لهم شعر كثير وأمثال وأدب استفاد منه العرب، وكان التأثير متبادلا بين الشعراء الذين يتقنون العربية من الفرس، والذين تعلموا الفارسية من العرب كالعتابي وأبي نواس وبشار بن برد ، وتمازجت الثقافات فأنتجوا شعرا باللغة العربية فيه معاني الفرس و بلاغة العرب. وقد أورد لنا الحصري أبياتا تدل على هذا التأثر حين قال الشاعر:

---

(1) – جمال حسين أمين إبراهيم، بنية الكلمة العربية، دراسة لجغرافيا التنوع اللهجي في ضوء القراءات القرآنية، مؤسسة الرسالة ناشرون' سوريا ' ط1 '2008 ' ص38.

وَيَاقُوتَةٌ صَفْراءُ في رأسِ درةٍ   مُركَّبةٌ في قائمٍ مِنْ زَبَرْجَدِ

كَأنَّ بَقَايَا الطلِ في جَنَباتِهَا   بَقِيَةُ دَمْعٍ فوْق خَدٍّ مُوَرّدِ[1]

كان التأثير قد تجاوز حد الأخذ من الألفاظ إلى أخذهم من الأمثال والحكم الفارسية لذلك

قال عبد الكريم النهشلي:

« كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم ... »[2]. لهذا السبب « يقال بالإجمال إن العرب اقتبسوا من لغة الفرس أكثر مما اقتبسوا من سواها»[3].

وقد أورد الجاحظ شعرا يدل على هذا الاستعمال، حيث قال:

« وقد يتملح الأعرابي بأن يدخل في شعره شيئا من كلام الفارسية، كقول العماني للرشيد في قصيدته التي مدحه فيه:

مَنْ يَلْقَهُ مِنْ بَطَلٍ مَسَرْنَدِ   في زَغْفَةٍ مُحْكَمَةٍ بِالسَّرَدِ

تَجُولُ بَيْنَ رَأْسِه وَالْكَرِدِ

---

[1] – الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص232.

[2] – ابن رشيق،العمدة، ج1، ص80.

[3] – جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية, مج1 ، مراجعة الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 2005، ص38.

يعني العنق وفيها يقول أيضا:

لَمَّا هوَى بينَ غِياضِ الْأُسْدِ وصارَ في كَفِّ الْهِزَبْرِ الْوَرْدِ

آلِي يذوقُ الدَّهْرُ آبِ سَرْدِ[1]

لم يكن الاحتكاك بين العرب والفرس ليقف عند حدود الألفاظ واستعمالها في الشعر، بل أخذ الشعراء من حكمتهم وأمثالهم[2].

لقد كانت الحياة العباسية تتميز بالترف الإجتماعي ، وكان لهذا الترف أثره على ألفاظ ومعاني اللغة ، كما كان للترف العقلي الذي كان محصلة ونتيجة الانفتاح على الثقافات الأخرى، وتشجيع حركة الترجمة وهيمنة المناظرات الكلامية بين الفرق الكلامية أثره على الإبداع الشعري .

أفرز الصراع والاحتكاك المتبادل بين اللغتين العربية والفارسية تأثيراً في كلتي اللغتين في كثير من المفردات والتراكيب، بل في الأساليب والأخيلة [3].

إن الشاعر يتأثر بالوسط الذي يعيش فيه، لأن الذات المبدعة كيان اجتماعي، يرتبط بمكانه ومجريات هذا المكان ، إنها « ترتبط بشكل وثيق بالبنية المجتمعية، فالإنسان كائن

---

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص133– 134.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية– مصر، ط1، 2004، ص36.

[3] – جمال حسين، أمين إبراهيم، بنية الكلمة العربية، ص39.

حي وواع، يضمه عالم محيط من الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية»[1].

جاءت معاني الشعراء العباسيين دقيقة في التصوير وانصرفوا عن معاني البداوة إلى معاني الحضارة، وتوسعوا في استخدام الخيال، واستخدام الفلسفة وأدخلوا فيه بعض الألفاظ الفارسية.

فقد أراد هؤلاء أن يجدوا لونا جديدا من الشعر يتلاءم مع طبيعة وروح العصر، وطبيعة المكان المتمثل في المدن المتحضرة فاستحدثوا ذوقا أدبيا جديدا.

لقد كان لفعل التجاور اللغوي والاحتكاك والترجمة أن اصطبغت الحياة العقلية والإجتماعية، وتوسع الخيال الشعري فنضجت معاني الكُتّاب وتعمقت الصياغة الذهنية وتفكيرهم العقلي.

إن من نتائج التغيرات التي طرأت على المكان وعلى الأذهان الصراع بين الشعراء، فكان منهم المحافظ وكان منهم الداعي إلى التجديد والمشجع له، والطائفة التي تدعو للتجديد تنتمي ثقافتها إلى أنساق مختلفة.

لقد كان عبد الكريم في نظرته واسع الأفق، حيث أدرك أثر المكان في الإبداع وما للاحتكاك من أثر. فالاحتكاك اللغوي نتيجة التجاور يحدث آثارا على اللغة عامة وعلى لغة

---

(1) – يوسف الأنطاكي، سيسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الابستمولوجية، تقديم محمد حافظ دياب، رؤية للنشر والتوزيع،
القاهرة ، ط1، 2009، ص176.

الشعر خاصة في المعاني والمباني، ذلك أن الألفاظ العربية تختلف عن الفارسية في بنيتها الصرفية، والمعجمية الدلالية والنحوية الإعرابية, فاللغة بمحمولاتها، وقد أدى الاحتكاك بسبب فعل المكان إلى تأثر الألفاظ وتأثر لغة الشعر.

إن مقولة "الأدب ابن بيئته"،التي قد شاعت تؤكد العلاقة بين الفرد المبدع وبيئته، وأن هذه العلاقة هي علاقة تفاعل هدفها التجديد والإضافة أو الابتداع ، وتحتاج هذه العملية إلى قدرات وإلى الحاجة الاجتماعية والوعي بها. فكلما كانت البيئة المحتضنة للشاعر خصبة ميسرة ومتقبلة له ، كلما كان الإبداع.

ويبدو أن الناقد عبد الكريم قد أدرك دور البيئة ومدى تأثيرها في الإبداع، وذلك من خلال النص الذي أورده لنا ابن رشيق، حيث يرى بأن له الفضل في ما جاء في هذا الباب حين يقول: « قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل بلد غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استحمد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال، وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم، ونوادر حكاياتهم قال: والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره ويرتفع عن المولد المنتحل ويتضمن المثل السائر، والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة »[1].

إن عبد الكريم في هذا النص يشير إلى عاملين مهمين مؤثرين في الإبداع: وهما عامل الزمان وعامل المكان.

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص80.

فنصه يحتوي على ملاحظات نقدية هامة ، فقد يستحسن شعر في زمن، قد لا يستحسن في زمن آخر، ذلك أن اختلاف الأزمنة تحمل معها سمات التغيير في الأذواق والأمزجة ,وكذلك للمكان دور في تأثيره على الإبداع، فقد يستحسن أهل بلد من موضوعات ما لا يستحسنه أهل بلد آخر، وذلك وفق اختلاف الثقافات والطباع ، لذلك يقول ابن سلام :

« إن علماء البصرة كانوا يقدمون امرؤ القيس بن حجر وإن أهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى وإن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيرا والنابغة »[1].

ولذلك فالشعراء الحذاق في رأي عبد الكريم يتعاملون مع الزمان بشيء من الفطنة، فتختار لكل أهل زمان ما يناسبه، ويناسب ذوقه، وما كثر فيه الاستعمال , وبهذا فإن الناقد عبد الكريم « يقرر أن للبيئة أثرها من الوجهة الفنية والذوقية »[2].

ويبدو عبد الكريم في كثير من النصوص أنه كشف عن نظرته للإبداع، ولعل هذا النص يفصح عن جوانب هذه النظرة من خلال موقفه هذا، حيث نجد أنفسنا أمام نص يتحدث بصفة موضوعية وعلمية لأنه لا يميز بين شعر قديم وشعر جديد، وإنما يتحدث عن الشعر عامة؛ لأن الشعر في اعتباره كائن لا يعيش بمعزل عن بيئته، ولا يعيش في فراغ، بل يعيش داخل إطار يحدده الزمان والمكان والمقام، وهذه الأمور الثلاثة التي ذكرها في نصه لا تعرف الاستقرار على حال واحد، ولا الثبات، بل هي في تغير مستمر، يطرأ عليها التحول وهذا كله من شأنه أن يؤثر في الإبداع.

---

[1] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، السفر الاول، ص52. وينظر أيضا: أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتب العلمية بيروت– لبنان، ط3، 2002، ص4.

[2] – محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره , دراسة وتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ' 2000، ص47.

فالظاهرة الإبداعية في نظره في تحول مستمر؛ لأن تشكل المواهب الإبداعية خاضع للتغير، والشعر بدوره لابد أن يتكيف مع المتغيرات الثلاث.

إن عبد الكريم بنظراته النقدية هذه يحاول وضع تصور للإبداع، « ولعل أعمق نظرة نقدية سلطها النهشلي على الشعر هي حديثه عن أثر اختلاف الحالات والأزمنة والبيئة في الشعر والذوق»[1].

وإذا كان الناقد المغربي متأثرا بآراء النقاد العرب الأوائل الذين تطرقوا إلى أثر البيئة فإن كلام النهشلي ينحدر من الجاحظ الذي يؤمن بأثر البيئة في الشعر العربي , ويربط كما فعل ابن سلام، قوة الشعر وروعته عند العرب بالبداوة، موطن الفصاحة، ومعقل البيان والإبداع.

وأهل البادية هم الأعراب، ولقد وصفهم الجاحظ بأربع خصال: العقل والفصاحة، والعلم، والبلاغة، وجعل كلامهم يفوق سائر كلام الناس، وبين قدرات هذا الكلام وتتمثل في إمتاع النفس، وإبهاج الحس واتصاله بالعقل السليم، وفتق اللسان،

حيث يقول:

« وأنا أقول: إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء »[2].

---

(1) – أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1985، ص105.

(2) – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص136.

فالبادية لها أثرها على العقول، وفي اللسان، حيث صار كلامهم أقوى بيانا، وأكثر بلاغة من غيره من سائر كلام الناس.

ولا يقتصر كلام الجاحظ على الأعراب في ما تعلق بالفصاحة وبالشعر، بل إنه يربط البيان العربي بالسكن في البادية، فضعف البيان عنده سببه راجع إلى الابتعاد عن البادية، ويسوق لنا مثالا حيا في ما يرى للأعرابي الذي ضعف بيانه عندما ركن إلى الحضر، وترك البادية، حيث يقارن الجاحظ بين فترتين هامتين إذ يقول:

« فلقد كان بين زيد بن كثوة يوم قدم علينا البصرة، وبينه يوم مات بون بعيد »[1].

فالبداوة تقوي البيان، وتثقف اللسان، وتزيد من فصاحته، وتبعده عن الليونة والاعوجاج ،

ولذلك فهو يعجب من ظاهرة لمسها في قبيلة عبد القيس وقد شدت انتباهه يقول: «وشأن عبد القيس عجب، وذلك أنهم بعد محاربة إياد تفرقوا فرقتين: ففرقة وقعت بعمان وشق عمان، وهم خطباء العرب. وفرقة وقعت إلى البحرين وشق البحرين، فهم من أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سرة البادية وفي معدن الفصاحة وهنا عجب»[2].

---

[1] – المرجع نفسه , ص149.

[2] – المرجع نفسه ، ص98.

ونستنتج من خلال ما تقدم أن النقاد العرب ربطوا بين البيان والبادية، وربطوا بين قوة الشعر والتبدي، حيث أن الإبداع الحقيقي موطنه البادية وأهله البدو.

إن ما يميز الناقد عبد الكريم النهشلي، أنه لم يقف عند حدود قول الجاحظ الذي يؤمن باختلاف البيئات، ولاسيما البادية العربية، ولكنه آمن بالإقليمية، حيث تخطى النهشلي بفهمه حدود قول الجاحظ: « نقل هذا إلى مستوى جديد حين تحدث –في أفريقية– عن اختلاف إقليمي يترك أثره في الشعر »[1].

وبذلك فهو يطرح مسألة اختلاف البيئات عامة، وليس بيئة بعينها، كما يتطرق لفكرة الإقليمية. وإذا حاولنا إسقاط رأي النهشلي على تاريخ الشعر العربي في ما يتعلق بأثر المكان في الإبداع واختلاف الأقاليم يؤدي إلى اختلاف الشعر، وتمثلنا بشعر العصر الأموي لوجدنا أن الإبداع يختلف باختلاف الأماكن والبيئات إذ رغم أن هذه البيئات تشترك في عصر واحد، وزمان واحد إلا أن الإبداع يختلف فيها من بيئة إلى أخرى.

لقد أنتجت البيئات الجغرافية في العصر الأموي الشعر والشعراء وكان في كل منطقة يسود نوعا من الشعر وأسلوبا في الإبداع , فقد نجد الشعر يقترن في هذا العصر بالبيئة الخاصة، لأن العامل البيئي هو « الذي يطبعه بطابع مميز ويجعله يتصف بلون من الألوان يمتاز به عن غيره من ألوان الأدب الأخرى التي تعرف في سائر البيئات والأقاليم»[2].

فإذ أخذنا الحجاز فإنه لم يكن مكانا منغلقا على نفسه، بل جغرافيا كان يمثل منطقة عبور للقوافل التي تذهب شمالا وجنوبا. وازدهرت به التجارة أيما ازدهار في أواخر العصر الجاهلي.

---

[1] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص45.

[2] – قصي الحسين، تاريخ الأدب العربي، العصر الأموي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص9.

وأسعفتنا تجارته في الاتصال بالحضارة الرومانية الإغريقية والفارسية. وقد أفاء الله عليه بنعمة الإسلام وبنعمة الفتوحات جعلت أهله ينزلون بالمدن القديمة ويستنشقون الحضارة اليونانية والرومانية والفارسية القديمة. كما عادت الفتوحات على الحجاز بالثراء الذي كان له الأثر في تبدل الحياة الاجتماعية، فتبدل حال الحجازيين من البداوة إلى الحضارة .

تأثر الشاعر بالواقع الذي يحتضنه ويحتضن إبداعه وأثّر هو بدوره فيه بإبداعه وبتشكيل لغته، تلك اللغة التي أصبحت رقيقة لينة، شديدة التأثير، لغة مشحونة العواطف ، فهو شعر جديد في روحه وفي معانيه الرقيقة , جديد في أسلوبه وصوره.

فالشاعر عمرو بن أبي ربيعة وقّف شعره على الغزل فقط فأبدع حيث جعله فنا قائما بذاته. فهو يستوحي مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه، فيتأثر بأحواله أثناء

عملية الخلق والإبداع الفني ولكي يبدع لابد له أن ينطلق من جذر بيئته، وواقعه ويحاول تشكيل الواقع بفنية ورؤية، فيبدو ما هو مألوف جديدا من خلال تفرده في كيفية الصياغة والتشكيل الجديد , في حين قد شاع غرضا المدح و الهجاء في منطقتي الشام والعراق نظرا للصراعات السياسية والقبليَة التي صبغت هذه البيئات وقد أبدع الشعراء فيهما .

إن شيوع القول أن الأدب ابن بيئته يتأثر بها كما يؤثر فيها، يدل إلى أي مدى يتصف هذا القول بصفة الشمولية، فهو يصل إلى منزلة الحقيقة البديهية التي لا شك في صحتها ,ولقد صدق د. إحسان عباس حين قال: « أعمق ملمح أثاره عبد الكريم هو أثر اختلاف البيئات عامة في الشعر والذوق»[1].

---

(1) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، ص450.

فالإقليمية التي أشار إليها عبد الكريم النهشلي تركت بصمتها وأثرها في الشعر من خلال ما تناولناه من شعر الأقاليم الثلاثة وتأكد لدينا صحة ما جاء به عبد الكريم تاريخيا من خلال استعراض تاريخ الأدب.

ويؤكد علماء الإجتماع الحضري في دراستهم للمجتمع على أن المجتمع المحلي هو الذي يوجد فيه حد أدنى من التجانس الجغرافي وأنماط التفاعل العديدة، ولذلك فهم يحددون بحدود وهي أن للمجتمع المحلي ثلاثة أبعاد أساسية وتتمثل في الزمن والمكان أو المنطقة الجغرافية والتفاعل[1].

وقد أشار عبد الكريم إلى هذه العناصر الثلاث، وهي الأزمنة والأمكنة والأحوال، فإن أي إقليم تسوده حياة مشتركة فإنه تجعله يختلف عن إقليم أو مكان آخر لأنه يتحقق له مجموعة خصائص تجعله يتميز عن غيره ، ذلك أن حياة الأفراد معا في إطار المكان الواحد، والمجتمع الواحد، تعمل على إيجاد وتطوير خصائص متميزة تخصهم، وتتمثل هذه الخصائص في الطباع والمزاج والتقاليد والذوق.

---

[1] – محمد عاطف غيث، علم الاجتماع الحضري، مدخل نظري، دار النهضة العربية للطباعة والنشر , بيروت , د ت, ص46.

إن عوامل الحياة المشتركة والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد بحكم المكان الواحد، هي التي أرادها عبد الكريم النهشلي، والتي تؤثر في الإبداع، فهو يرى أن المناطق المحدودة أو الإقليمية لها خصائصها.

كان بإمكان عبد الكريم أن يذهب بعيدا بفكرة الإقليمية وخصائصها وكيف تؤثر في الابداع ، إلا أن تأثره الواضح بالرؤية المشرقية والمعايير النقدية التي وضعها النقاد من قبل هي التي حالت دون التوسع في فكرته ولذلك يقول د. إحسان عباس:

« كان عاملا – إلى جوانب عوامل أخرى كثيرة– في محاربة الإخلاء إلى النزعات الإقليمية الضيقة»[1].

إن نظرة النهشلي إلى أثر المكان والزمان يمكن تقريبها من نظرة "تين" في العصر الحديث، وذلك حين راح يطبق في دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزي تطبيقا علميا نظرية العصر والبيئة والجنس، فالمكان هو الحدود الجغرافية التي يعيش فيها الإنسان وتؤثر فيه، والزمان هي مجموعة من الأحداث الاجتماعية والسياسة , والجنس هو الصفات التي يرثها الفرد من شعبه.

ويرى تين أن الأدب يعبر حقيقة عن مجتمعه والأدب الجيد هو الذي يجسد لنا روح العصر و لذلك عالج تين الأنساب الرئيسية التي هي وراء اختلاف الأدب من مكان إلى آخر، ومن مجتمع لمجتمع آخر ومن زمن إلى زمن آخر ' ولاحظ أن البيئة هي واحدة من

---

[1] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص451.

بين الأسباب التي لها دور مهم « لأنها عامل أساسي في تحديد شكل ومضمون الأجناس الأدبية»[1].

لا ينكر أحد ما للبيئة من أثر على الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة فلكل جماعة بشرية لون فني خاص بها، يولد في بيئتها، فالموضوعات الشعرية، وأنواع الصور المستوحاة في المكان تؤثر في الإبداع وتشكله , فالبيئة الصحراوية مثلا ساعدت على وجود ألوان مختلفة من الشعر، كما أن البيئات التي شهدت الحروب الكثيرة فيها تذيع فنون الحرب والفنون الدينية , كذلك يتأثر الشعر بالأوضاع السياسية والاقتصادية، فلا يمكن أن يكون الفن بمعزل عن مجتمعه، بل هو يأخذ من لونه وصفته وقتامته.

استطاع عبد الكريم النهشلي أن يقترب من فهم العملية الإبداعية، وذلك حين تناولها من حيث الجانب النفسي الذي يخص المبدع؛ أي العوامل الداخلية، وكذلك العوامل الخارجية المتمثلة في المكان.

- **ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ)**

ويأتي رأي ابن رشيق مؤيدا وموافقا لما يذهب إليه حازم القرطاجني وهو أن المكان يؤثر في الإبداع، حيث يتطلب المكان الرؤية والمشاهدة، حين يقول:

« وأشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان»[2].

---

[1] – محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص60.

[2] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص241.

فنجاح الشاعر وتحقيق صفة الإبداعية لنتاجه الشعري، يحتاج إلى مشاهدة المكان ولذلك يؤكد ابن رشيق على أن الرؤية لها دور في الإصابة في وصف المكان ونقل الصورة بدقة، حيث يقول:

« واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح، فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك، قال: وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهدة أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني ... وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف»[1].

ولذلك تعلق الشعراء بأوصاف ما وقع في بلدهم وتحت أعينهم فجاء صائبا لأنه من إنتاج المشاهدة . ويؤمن ابن رشيق بالتجربة الحسية في وصف ما هو موجود في المكان. إن أثر المكان في الإبداع يظهر من خلال اختيار الشاعر الموضوعات التي يعيشها والموجودة في بيئته، ولذلك يقول ابن رشيق:

« وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها، والقفار ومياهها، وحمر الوحش والبقر، والظلمان، والوعول؛ ما بالأعراب وأهل البادية؛ لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات ... والأولى بنا في هذا الوقت صفات الخمر والقيان، وما شاكلها، وما كان مناسبا لهما بالكؤوس والقناني والأباريق، وتفاح التحيات، وباقات الزهر. ... ثم صفات الرياض والبرك والقصور وما شاكل المولدين... »[2].

---

[1] – المصدر السابق ، ص242.

[2] – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص545.

فكلما كان المكان على مرأى من الشاعر، قريبا منه تمكن من الإجادة في وصفه، فضلا على أن أهل العصر يفضلون ما هو متفشي في بيئتهم ويرغبون عن أوصاف الأشياء التي ليس لها علاقة بمعيشتهم ، ولذلك كان حضور المكان في الشعر العربي تبعا لما يشاهده الشاعر.

ويستنكر ابن رشيق على ابن الحاضرة وصفه للديار والناقة والفلاة، وهي ليست من بيئته في شيء، ولأن هناك اختلافا كبيرا بين بيئة البادية والحاضرة في أوجه كثيرة من الوصف. ويؤمن ابن رشيق بالتجربة الحسية في الوصف وتصوير ماهو موجود في المكان وأحسن من جسّد هذه الحسيّة شعراء الأندلس في نقل الطبيعة ونعوتها إلى الشعر، فأصبحت الطبيعة الأندلسية هي الشعر الأندلسي عينه، وأصبح الشعر الأندلسي هو الطبيعة الأندلسية.

فكان من الطبيعي أن يصف الشاعر ويكثر من أوصاف ما اتصفت به البيئة، وما تعلق به مكانه من أشياء التي وجدت فيه ذلك أن المكان بمظاهره الطبيعية الصامتة يفيض بالجمال كما هو ممتثل في القصور والمباني التي تدل على إبداع الأندلسيين متلونا بلون الطبيعة مصطبغا بها .

إن مثل هذه الروابط تكشف عن العلاقة التي تربط المبدع بالمكان وأثره في إنتاجه الإبداعي.

3- عامل المكان وأثره في الإبداع في النقد الأندلسي :

- ابن شهيد(430 هـ)

إذا كان النقد الأندلسي قد تحدث عن العوامل النفسية المؤثرة في المبدع، فإنه لم يغفل الحديث عن العوامل الخارجية المؤثرة في الإبداع. ومن بينها المكان، وإذا كان النقاد قد تحدثوا عن أثر المكان في الإبداع إلا أنه تبقى لابن شهيد بصمته الواضحة من خلال آرائه التي تعد على جانب كبير من الأهمية في النقد العربي عامة والنقد الأندلسي خاصة.

أثر إيجابية وسلبية المكان في الإبداع :

يؤمن ابن شهيد بأن للمكان أثرا في الإبداع قوة وإيجابا أو ضعفا وسلبا؛ لأن الإبداع يتطلب تكوينا عقليا ودافعية معينة مع تهيئة الظروف البيئية الخارجية التي ينمو فيها التكوين[(1)]. ولذلك يقول:

« وأصل قلة هذا الشأن وعدم البيان فساد الأزمنة ونبو الأمكنة»[(2)].

وينطلق ابن شهيد في حكمه النقدي هذا من الواقع الذي عاشه واختبره، وهو واقع بلده ووطنه الأندلس، ولهذا فهو يرى أن المكان وطبيعته لهما الأثر الفعال في الإبداع ,

فالنبوّ في اللغة من نبا ونبا السيف عن الضريبة نبوا ونبا حد السيف إذا لم يقطع ... ونبت صورته: قبحت فلم تقبلها العين. ونبا به منزله لم يوافقه ... قال : وإذا نبا بك منزل

---

(1) – طارق عبد الرؤوف عامر، الإبداع مفاهيمه أساليبه–نظرياته، ص55

(2) – ابن بسام، الذخيرة ، (ق1، م1) ، ص212.

فتحول. ونبت بي تلك الأرض أي لم أجد بها قرارا، ونبا فلان عن فلان: لم ينقد له نبا: ينبو أي تجافى وتباعد [1].

فلقد أدرك ما للبيئة من أهمية في تأثيرها على تكوين شخصية المبدع وانعكاس ذلك التأثير على نتاجه الإبداعي، فعدم وجود البيان أو إنعدام قوته يرجعه إلى فساد الأزمنة ونبو الأمكنة وفسادها وجفائها وبعدها عنه، فالبيئة عنده دافع للإبداع، ومهيأ له، ولذلك فهو يرى في البيئة النشيطة أنها الدافع القوي لوجود الإبداع وإنتاجه.

لقد أسقط ابن شهيد قوله على ما عاشته البيئة الأندلسية عامة، من تشجيع الحكام للحركة العلمية والأدبية، حيث أن المعتصم كان يعقد مجالس بقصره للمذاكرة في الشعر، ويعقد يوما في كل جمعة للفقهاء والخواص فيتناظرون بين يديه في التفسير والحديث[2].

كان حرص الخلفاء على العلم والثقافة كبيرا ، فقد عملوا على جلب وهجرة الكتب من المشرق في شتى المجالات ككتب الفارابي ومقامات الحريري وكتب الثعالبي[3].

فقد ولد ابن شهيد وعاش في قرطبة، وعرفها في أزهى مراحلها التاريخية تعج بالعلم والعلماء ومجالس الأدب، فتوفرت للشاعر أسباب الراحة والرقي الثقافي والعلمي، حيث قام أولو الأمر بتشجيع الثقافة وتقريب أصحابها من المقيمين والوافدين وهيأوا الأسباب التي تكفل تقدمها ونماءها[4].

---

(1) – ابن منظور، لسان العرب، مج5 , ص350–351 .

(2) – إحسان عباس، تاريخ الأدب في الأندلس، عصر سيادة قرطبة، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان_الاردن ،ط1 ،2001 ، ص55.

(3) – إحسان عباس، عصر ملوك الطوائف والمرابطين , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان – الأردن , ط1 , 2001، ص57.

(4) – المرجع نفسه ، ص57.

كان ابن شهيد يعيش في جو مترف يعكس حقيقة المدنية، حيث كانت قرطبة في ذلك الوقت وقبل زمن الفتنة ونيرانها تعيش في أمن وسلام، وينعم أهلها بالهدوء والاستقرار والرخاء،

يرتشفون جمال طبيعتها في سكرة خمرتها , الأمر الذي جعل نفوسهم تصفو، كما تفننوا في العمران وفي الزخرفة، وفي اللباس , الذي يعكس طبعهم ورقي بلدهم.

وكان العيش بالنسبة للشاعر عامة ولابن شهيد خاصة كأسا سلافة وأدبا يزين به مجلسه، وطبيعة ساحرة تلهمه وتدفعه للإبداع، فأصبح ذا نفسية صافية، ممتلئة بالمعارف مزوّدة بالعلوم، وقد ساعده المكان على نمو ذوقه الخاص متأثرا بما يحيط به، وبما يراه وتشاهده عينه، وتسمعه أذنه، فتربّت حواسه وبلغت مرحلة التفنن، وتكونت عنده حاسة ذوقية سليمة، وما كان ذلك إلا بسبب إيجابية المكان.

كانت الحياة الثقافية في قرطبة نشيطة جدا، بل إنها تفوقت على باقي المدن، في ذلك الوقت، ذلك أن العلماء والأدباء وأصحاب المناصب العليا كانوا يتسابقون إلى امتلاك الكتب، حيث كانت تعقد مجالس للمناظرات الأدبية والمناقشات العلمية مما جعل الحركة الثقافية تعرف نشاطا يبلغ ذروته من التطور والمجد. ولذلك نقل المقري ما قيل عنها أن قرطبة أصبحت أكثر بلاد الأندلس كتبا، وأشد الناس اعتناء « بخزائن الكتب، صار ذلك عندهم من آلات التعين والرياسة حتى إن الرئيس منهم الذي لا تكون عنده معرفة يحتفل في أن تكون في بيته خزانة كتب، وينتخب فيها ليس إلا لأن يقال: فلان عنده خزانة كتب، والكتاب الفلاني ليس هو عند أحد غيره، والكتاب الذي هو بخط فلان قد حصله وظفر به»[1].

---

[1] – احمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ، مج1، تحقيق احسان عباس 'دار صادر 'بيروت' 1988 ' ص155.

لقد كان احتفاء أهل قرطبة بالعلم والأدب على أشده في تلك الحقبة، ولذلك قيل:

«إذا مات عالم بأشبيلية فأريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت إلى أشبيلية»[1]. وكذلك قيل عن هذه المدينة « وقرطبة أكثر بلاد الله كتبا »[2].

أما إذا كان المكان سلبيا ونبا وعفت المكاتب عن كتبها، وأصبح المكان ينضح بالكساد والخمول العلمي والثقافي والأدبي فإن ذلك مدعاة إلى تخلف الابداع وتخلف أسباب الرقي العلمي والثقافي، وأصبح المبدع خاويا متأثرا بالمكان وسوف تنعكس الصورة السلبية على نفسية الشاعر أولا ثم على شعره ثانيا وإن أكبر شاهد على ما جاء به ابن شهيد هو عصر الانحطاط الذي عرفته دول العالم العربي، فقد أصاب البيان التعقيد والتنميق، وكثرة البديع الذي يأتي من غير فائدة، وما هذا إلا صورة للبيئة الفاسدة , فقد شهد البيان الجمود والتخلف فجاءت نفسية الشاعر معبرة عن هذه النكبة التي حلت بالبيان .

إن ابن شهيد ينطلق من الواقع التاريخي والسياسي فكلامه في النقد ليس كلاما نظريا بل إنه ينطلق من التجربة , فآراؤه النقدية معظمها إن لم تكن كلها صادرة عن وعي ورأي تجريبي لا رأي نظري[3] ,

ولذلك نراه يقول:

---

[1] – المرجع السابق ، ص462.

[2] – المرجع نفسه ، ص462.

[3] – عبد الله سالم المعطاني، ابن شهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص58.

« وإن الفتنة نسخ للأشياء من العلوم والأهواء، ترى الفهم فيها بائر السلعة، خاسر الصفقة، يلمح بأعين النسيان، ويستثقل بكل مكان »[1].

يرى ابن شهيد من خلال واقعه أن البيئة النشيطة هي الفاعلة والمؤثرة إيجابا في إنتاج الشعر لأن المكان الذي نضج بالعلم والثقافة سوف يؤثر حتما بالإيجاب على الشاعر وذوقه ونفسيته، في حين أن المكان الذي تعمه الفتن فإنه يقتل روح الإبداع والأدب، ويقلّ فيه البيان. فطبيعة المكان تؤثر على الإنسان وعلى المبدع خاصة، ولذلك يرى أن في تخيّره غاية ومقصدية؛ من طرف الملوك التي كانت تبعث ببنيها إلى البادية « ... وتبوئهم منازل الفصاحة، لتحتد أفئدتهم، وتمتد ألسنتهم»[2].

إن البادية معقل الفصاحة، فهي تنمي الحس والخيال وتصقل اللسان، وقد ذهب ابن شهيد في ما يخص البادية إلى ما ذهب إليه جل النقاد العرب الأوائل، حيث يبدو أنه تأثر برأي الجاحظ الذي ربط قوة الإبداع بعامل البداوة، إذ البادية عنده معقل الفصاحة والبيان، وما لشعر البداوة من أثر في النفس، حيث يربط البيان العربي بسكنى البادية، فشعر البادية يمتاز بإمتاع النفس وإبهاج الحس والاتصال بالعقل السليم وفتق اللسان وتقويم البيان حين يقول:

---

(1) – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص212.

(2) – المصدر نفسه ، ص226.

« وأنا أقول إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا أنق، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء»[1].

فالمكان الإيجابي عند الجاحظ عامل مهيىء للابداع .

لقد أسقط ابن شهيد هذا الكلام على بيئته الأندلس، حين كانت تعج بالعلم والأدب، والتفنن في كل مظاهر الحياة الاجتماعية، وكل مدن الأندلس تشهد بذلك ومن بينها ، مدينة قرطبة قاعدة بلاد الأندلس وأم مدنها، وأهلها أشهر من أن يذكروا فقد ذكروها « بصحة المذهب وطيب المكسب وحسن الزي في الملابس والمراكب وعلوّ الهمّة في المجالس والمراتب وجميل التخصيص في المطاعم والمشارب مع جميل الخلائق وحميد الطرائق ولم تخل قرطبة قط من أعلام العلماء وسادات الفضلاء»[2] .

كانت بيئة القصور من أفضل الأماكن الإيجابية المشجعة للإبداع، حيث عرف الشعر ازدهارا وتنوعا في هذه البيئة، لاسيما في عصر ملوك الطوائف الذين كانوا من مشجعي العلوم والآداب، فقد كانت قصورهم مجالسا للعلم والأدب، وكانت بيئة القصور أكبر مبعث لهذه النهضة[3] الأدبية والعلمية.

---

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص136 و وينظر كتاب الحيوان ,ج1 ,ص130.

[2] – الشريف الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، مج2 ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، 2002، ص574 و475.

[3] – محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس،العصر الثاني، دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997، ص424.

لقد أشرقت شمس الشعر في عصر ملوك الطوائف وفي بيئة القصور لبني عباد، لاجتذابهم الشعراء ورعايتهم للشعر واحتضانهم للثقافة وتشجيعهم للسلوك الإبداعي، حيث أصبح الشعر جزءا من ثقافة المجتمع الأندلسي، فمناخ القصور كان مسؤولا إلى حد كبير في دفع الطاقة الإبداعية إلى النمو أو العكس الى الذبول.

إن السياق الاجتماعي الكبير للمجتمع والمتمثل في الحكم له فاعليته وأثره على وعي المبدع، حيث أضحت مدنه أسواقا للأدب تروجه وتدفع به للتقدم والإبداع.

كما كانت لمجالس اللهو والغناء الدور الإيجابي في تهييج ملكة الإبداع عند الشعراء، فقد عرف الأندلسيون وأغرموا بالطبيعة والغزل والموسيقى والغناء. وكثر في عهد ملوك الطوائف المغنون والمغنيات، فلم تعد هذه المجالس مقتصرة على قصور الحكام، بل تسربت إلى عامة الشعب[1].

وينظر ابن شهيد إلى بيئة ومكان الحرب نظرة سلبية لأنها تنسخ العلوم والآداب وتحد من كل نشاط، فيصبح الأدب سلعة كاسدة، بائرة، وهذه النظرة تعاكس نظرة ابن سلام الجمحي الذي يرى في بيئة الحرب عاملا مساعدا على الإبداع، بل دافعا قويا إليه حين قال :

« وبالطائف شعر وليس بالكثير وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة، ولم يحاربوا»[2].

---

[1] – سعد إسماعيل شلبي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر عصر ملوك الطوائف، دار النهضة للطبع والنشر ، القاهرة ،1978 ، ص95.

[2] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الاول ، ص259.

وبذلك يكون ابن شهيد قد نظر إلى بيئة الحرب نظرة سلبية، فالحرب التي يتحدث عنها ابن سلام هي الحرب التي كانت تشتعل نيرانها بين القبائل العربية، وكان الشعر منشطا لطبيعة تلك الحروب في الجاهلية، بينما أن الحرب التي يتحدث عنها ابن شهيد هي تلك الفتنة التي أصابت بيئة قرطبة فدمرتها، وشتت شمل أهلها وأحبتها، وتبدت معها مجالس الأدب والغناء ، وذهب جمالها ونشاطها، فبيئة الفتنة تحدث ما تحدثه من تغيرات في المجتمع، فابن شهيد يرى أن الحرب تؤثر في تغير المجتمع، ولقد أخذ سبنسر في اعتباره العوامل المحدثة لتغير المجتمعات واهتدى إلى أن آثار المعرفة والحرب وغيرها من العوامل التي تؤدي إلى التغير الاجتماعي[1].

كان من آثار الفتنة التخريب والدمار الذي أصاب قرطبة فتهدمت القصور، وانتشر الهلع والخوف، وقضت على كثير من العلماء والأدباء بالموت والتشريد[2].

وكان من نتائج الفتنة أيضا أن تهدمت قواعد النهضة العلمية الأدبية[3] وأصبح الشعر مواليا لمن يتولى الحكم، ولم يعد الشاعر يمارس حرية الإبداع بل أضحى مقيدا بالظروف .

ورغم هذه المحنة كان الشعر اللغة المعبرة عن الأحداث والفتنة، لأن لغة الشعر دالة على المقاصد والمواقف، فهذه اللغة التي ظهرت عند بعض شعراء الأندلس كانت محملة

---

[1] – علي ليلة و محمد الجوهري وعلياء شكري، التغير الاجتماعي والثقافي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن– عمان، ط1، 2010، ص361.

[2] – إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص124.

[3] – المرجع نفسه، ص125.

بأبعادها ومقاصدها الكاشفة عن طبيعة الخصومة وكيف وقعت معالجتها[1] حيث قال ابن الأبار مستغيثا:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللهِ أندلساَ   إنَّ السّبيلَ إِلَى منجَلتِها رَساَ

وَهَبْ لَها مِن عزيزِ النصيرِ ما التمسْتَ   فلم يزلْ منكَ عزُ النّصرِ مُلْتَمَسَا

يا لِلْجَزيرَةِ أضْحَى أهلُهَا جُزُرًا   للحادِثَاتِ وأمْسَى جَدها تعِسا[2]

إن ابن شهيد حين راح يتحدث عن أثر الحرب، وأنها عبارة عن نسخ للأشياء، فقد كان حديثه حديث الناقد والشاعر معا، إنه حديث الذات التي تنفتح على ذاتها، وفي فقده لحريته وبلده فقد للانتماء وتأكيد للغربة المضاعفة[3].

لا ينظر ابن شهيد إلى الإبداع على أنه وليد قدرات عقلية صرفة، فهو يأخذ بعين الاعتبار « المناخ الإبداعي وهو ذلك الوسط المباشر والتأثيرات الاجتماعية النفسية والاقتصادية والثقافية والتربوية»[4] فالإبداع لا يركز فقط على القدرات العقلية التي يتميز بها المبدع، بل إن للمناخ الاجتماعي والنفسي الذي يحيط به دورا في تفعيل الإبداع وتنميته أو في تعطيله وإعاقته وتراجعه .

---

(1) – محمد سعيد القطاري، على هامش الفتنة، حفريات في معاني الفتنة ودلالتها، قرطاجة للنشر والتوزيع، تونس، 2006، ص105.

(2) – المقري، نفع الطيب، ج4، ص457.

(3) – حبيب مونسي, توترات الابداع الشعري' ديوان المطبوعات الجامعية ' الجرائر '2009 ، ص20.

(4) – عوني معين شاهين وحنان فاضل زايد، الإبداع , دراسة في الأسس النفسية الاجتماعية والتربوية لظاهرة الإبداع الإنسانية، دار الشروق، عمان، ط1، 2009، ص36.

وبما أن الشعر يخضع لروح العصر كما يقول غوته، فابن شهيد يرى أن الفتنة التي أصابت الأندلس عامة وقرطبة خاصة كانت سلبا على العلم والأدب، ذلك أن الأدب هو روح الأمة يتعاظم كما وكيفا ويزدهر وينمو ويتضخم بنمو الروح القومية في الأمة وازدهار مقوماتها الاجتماعية والسياسية، ويسقط بسقوطها .

وبذلك يكون ابن شهيد قد أبرز دور المكان في الإبداع سواء من خلال إيجابيته وتمتعه بالاستقرار والأمن، حيث يوفر للمبدع مناخا إبداعيا أو من خلال سلبيته في أنه يعطّل ويحدّ من النشاط الإبداعي، كما أن ابن شهيد يخضع النقد للواقع وللتجريب.

حازم القرطاجني(ت:684 هـ)

يعرض حازم القرطاجني لتأثير المكان على شعر الشاعر وعلى إبداعيته، حيث أن لكل مكان خصوصيته التي يضفيها على إبداع الشاعر، ومن ثم فهو يرى صعوبة الحكم النقدي أثناء الموازنة بين شعراء اختلفوا في الزمان والمكان. يقول:

« إن المفاضلة بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين الصناعة وعرفوا مذاهبها لا يمكن تحقيقها، ولكن إنما يفاضل بينهم على التقريب وترجيح الظنون. ويكون حكم كل إنسان في ذلك بحسب ما يلائمه ويميل إليه طبعه، إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها مما شأن القول الشعري أن يتعلق

به، ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة، وما يوجد فيها، مما شأنه أن يوصف، ويختلف بحسب الأحوال، وما يصلح له وما يليق بها، وما تحمله عليه»[1].

ولأن الشعر يختلف بحسب اختلاف أنماطه أو طرقه , فقد نجد شاعرا يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والمتانة من الشعر، ولا يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقة، فبينما نجد شاعرا يحسن شعره في النسيب كطريقة ولا يحسن في طريقة الهجاء مثلا, فكذلك الشعر فإنه يختلف باختلاف الأزمان وما يوجد فيها، وما يتعلق به الناس، فيكثرون منه ويعملون خواطرهم فيه، وكذلك فان الشعر يختلف باختلاف الأمكنة وما يوجد فيها وماهو قابل للوصف.

فهذا النص يؤكد إيمان القرطاجني بالدور الذي يلعبه المكان والزمان في الشعر، ولذلك يجعل المكان عنصرا في الحكم على شاعرية الشاعر فهو يرى أن الوصول إلى حكم نقدي وتحري الحقيقة إزاء شاعرين اختلفا في الزمان والمكان من الصعوبة مالا يقدر عليه الناقد، ولذلك اختلفت آراء العلماء في ذلك ومنهم من توقف عن القطع كما فعل من قبل علي بن أبي طالب حين طلب منه أن يحكم أي الناس أشعر؟ قال:

« لو أن الشعراء المتقدمين ضمهم زمان واحد، ونصبت لهم راية فجروا معا علمنا من السابق منهم، وإذ لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة، فقيل: ومن هو؟ فقال الكندي، قيل ولم؟ قال لأني رأيته أحسنهم نادرة وأسبقهم بادرة»[2] فلقد جعل علي اختلاف الأزمنة وتباين المذاهب، واختلاف الغايات عائقا أمام الحاكم أو الناقد، في التوصل إلى الحكم في ذلك.

وكذلك يرى حازم أن الوصول إلى الحقيقة من خلال الحكم بين شعراء ضمتهم أماكن مختلفة وأزمنة متباعدة لا يمكن الوصول فيه إلى اليقين، بل يعمل الناقد على سبيل التقريب.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص374.

[2] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص31.

ومما يزيد من تأكيد دور المكان وفعاليته ما أضافه القرطاجني عن إجابية المكان وسلبيته؛ أي مما يقدمه المكان للمبدع من إمكانيات أو سلبه إياها، حيث يقول:

« ... وكذلك الحكم بين شاعر وشاعر فإنه مُغْيٍ على من طالب نفسه بتحري التحقيق وتحصيل اليقين فيه، فإن أحدهما قد يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه »[1].

قد يكون المكان إيجابيا بما يقدمه للمبدع من فرص وموضوعات تساعده على المحاكاة والتخييل[*] ومن ثم رسم صورة مبدعه لما تلقاه عن المكان، بينما شاعر آخر لم يسعفه المكان الذي يتواجد فيه، ولا يعطيه فرصة التقاط ما ترغبه نفسه الشاعرة ولا تستثير مكامنه ولا خياله .

يتحدث حازم القرطاجني عن المكان على أنه عامل مساعد للإبداع مؤثر فيه، ومن ثم يختلف الشعراء باختلاف انتماءاتهم البيئية المكانية وتختلف أشعارهم باختلاف إيجابية أو سلبية المكان , يرى حازم القرطاجني أن للشعر اعتبارات في الأزمنة والأمكنة والأحوال وهذا هو الرأي الصحيح والصواب المعول عليه.

يتحدث حازم عن عناصر المكان و أثرها في الإبداع ، فالشاعر يتلقى المكان بعناصره المختلفة و يحاول أن يحاكيه في شعره، ويضفي عليه من خياله، حسب رأي حازم حين يقول عن الشعر:

« ... ويختلف باختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف »[2].

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص376.

[*] – قدم لنا الشيخ الطيب محمد بن الكتاني كتابه "تشبيهات من اشعار أهل الأندلس الذين يصفون فيه طبيعتهم بكل تفاصيلها".

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص374.

فالأمكنة تختلف باختلاف مكوناتها وعناصرها، وما يوجد فيها من طبيعة مخلوقة أو مصنوعة، فنجد بعض الشعراء يجيدون في وصف حمار الوحش أو الناقة، أو الأطلال دلالة على بيئة الصحراء، ومنهم آخرون يجيدون ويحسنون في وصف الروض والقصور، وبعضهم يحسن في وصف الخمر، وهذا دليل على بيئة الحضر.

فكل واحد يصف ما يمتثل في بيئته وما يتواجد في المكان الذي هو حاضره. فالمكان يملي على صاحبه أن يرسم في شعره ما تراه عينه وتشاهده وتتأمله وتألف عليه.

وقد ركز حازم القرطاجني على مسألة الألفة التي تحصل بين الشاعر والموصوف سواء أكان مخلوقا أم مصنوعا، والتي تكون نتيجة كثرة التأمل لأن الإبداع لن يتحقق دون التأمل للعناصر الدقيقة للشيء الموصوف وارتسامها في الذهن.

يختلف الشعراء في أوصافهم ويتفاوتون في وصف المكان وما يوجد فيه ، إنما مدار الاختلاف في الوصف والتفاوت في المحاكاة للشيء على قدر اتساق نعوت وصف الأشياء في أذهانهم وخيالاتهم لكثرة ما ألفوه ولشدة ما تأملوه فمعنى كلام حازم أن العملية الإبداعية تضمن نجاحها إذا ارتسم الشيء في أذهان الشعراء وخيالاتهم لشدة التأمل، وهذا الذي أكد عليه حازم في ما يتعلق بالبواعث النفسية ودور الطبيعة في حياة ونفسية المبدع، كمهيئ نفسي بامتياز للإبداع.

فإذا تأملنا نص حازم القرطاجني لأمكننا الاستنتاج أن من بين العناصر الأساسية والمنطلقات في الإبداع هو المكان بما يحتويه من مدركات. ذلك أن المكان بمحتوياته هو الذي يغذي الخيال ومن ثم يؤثر في المتلقي.

فالمكان هو الملهم للخيال وهو مادته التي يأخذ منها، والخيال في المفهوم اللغوي يعني «القدرة على تكوين صورة لهيئة الأشياء غابت عن متناول الحس»[1].

يلتقط الخيال الصور من الواقع أو المكان ويقوم بتحويلها ومن هنا تتحدد قيمة التخييل بوصفه « قوة فاعلة في إبداع الصور وتشكيلها»[2].

فالشاعر له القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس وإبداع العلاقات المتصفة بالجدة والابتكار. ومن هنا ينظر الناقد حازم القرطاجني إلى المكان على أنه المصدر الذي يزود الخيال بالمادة، وينظر إلى خيال المبدع من جانب الخلق والإبداع، والذي يدل على القدرة على إعادة تشكيل وصياغة المدركات التي التقطها من المكان ومن ثم بناؤها في شكل جديد وصور متميزة في تركيبها وجديتها.

يبدو أن للشاعر القدرة بعد عملية التأمل التي أشار إليها حازم القرطاجني، على الجمع بين الأشياء أي بين العناصر المتنافرة والمتباعدة والمتناقضة في علاقات متميزة، تصنعها قوة خيال المبدع، غير أن الحديث عن الخيال باعتباره مصدرا أساسيا في الإبداع، أي إبداع الصورة الشعرية، فإنه لا ينفصل في نظر النقاد عن مصدر ثان وهو أساسي ولا يقل أهمية عن المصدر الأول في تزويد الشاعر بالمادة ونقصد به المكان بكل معطياته المختلفة , فالخيال يغذي هذا المكان، ويعطي للشاعر إمكانيات تعبيرية , وفاعليته هي التي تجعل شاعرا يتميز عن شاعر آخر.

---

(1) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص13.

(2) – بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن، دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة ، الرباط– المغرب، ط1، 2005، ص302.

ونحن نصف الشاعر المبدع هو ذلك الذي يجنح بخياله في عالم الشعر فينتقل الواقع من واقعيته إلى عالم جديد، وينسخ من صور الواقع، صور الخيال، فهو يتجاوز حرفية المكان بواقعيته وتفاصيله ويعيد شكله راغبا في منحه معنى جديدا وتفاصيل جديدة.

وهنا يأتي دور الشاعر المبدع في مجال العملية الإبداعية والإنجاز الإبداعي عن طريق التخيل وهو فعل المحاكاة في تشكله على يد المبدع .

ولما كان المكان مصدرا أساسيا في الإبداع، فإن حازم القرطاجني يرى أن الناس يختلفون

باختلاف الأمكنة، وما تمدّهم وتزوّدهم به لاسيما عن طريق الألفة، وطول المشاهدة والتأمل فيحصل التفاعل بين المكان والإنسان ولذلك يجيء الإبداع الفني عامة والشعري خاصة، مضمنا في محتواه ما يوجد في بيئته، وذلك تبعا لاختلاف عناصر المكان وتبعا لرؤية المبدع له ، فالبدائي مثلا ليس كالمتحضر في ما يخص العناصر التي يتعامل معها ، ولذلك يقول حازم القرطاجني:

« ولأن الشعر أيضا يختلف بحسب اختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف من الأشياء المصنوعة أو المخلوقة، وكل يدخل تحت المخلوقة ولكن الناس قد فرقوا هذه التفرقة- نجد بعض الشعراء يحسن في وصف الخمر، وكذلك في وصف شيء فإنهم يختلفون في الإحساس فيه ويتفاوتون في محاكاته ووصفه على قدر ارتسام نعوت الشيء في خيالاتهم بكثرة ما ألفوه وما تأملوه»[1].

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص375.

إن حضور المكان بجزيئاته وكل تفاصيله في الشعر العربي ماهو إلا دليل على العلاقة الوطيدة بينه وبين الشاعر , فقد استمد الشعراء من المكان مادة لشعرهم تتمثل في القيم الفكرية لطول المشاهدة والتأمل، فأصبحت عناصره تحمل رمزا للتضحية و الحرية والإصرار.

استطاع الشاعر أن يقدم لنا المكان والأشياء عن طريق تشكيله الخاص له عن طريق فكره المشحون بالعاطفة، فالشاعر حيثما يتواجد ينقل لنا واقعه والمكان الذي نما فيه وتأثر به .

وتظل صورة المكان هي التي تبرز خصوصيته، لذلك يقول سارتر:

« كل إنسان يترجم عن طريق المدركات الحسية الممزوجة بالشعور حقيقة الإنسان »[1]. وما حقيقة الإنسان إلا تجربة مع الواقع و مع الحياة في المكان.

يركز حازم القرطاجني في حديثه عن الإبداع وعلاقته بالمكان على الحسية، والتي تشير إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه، وتشير الحسية إلى « صور المحسوسات التي اختزنتها القوة الحافظة أو الذاكرة عند الشاعر بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك»[2].

فعالم الحس هو تلك الحقائق الماثلة أمامنا في مكان ندركها بحواسنا وأما عالم الخيال، فهو تلك الصور الذهنية المخزنة في الذاكرة وتنشر من خلالها الجديد من الأفكار فتكون الحواس منطقة العبور لمكونات الواقع إلى الذهن.

---

(1) – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري،دراسة في النظرية والتطبيق ،دار جرير للنشر والتوزيع ،عمان، الاردن ، ط1، 2009، ص117.

(2) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص300.

ولذلك يشكل مبدأ الحسية مرتكزا أساسيا يبنى عليه العمل الشعري ويحقق نجاحه وفاعليته في التأثير على المتلقي ويلح حازم القرطاجني على الحسية ودورها في النجاح الشعري يقول: « إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس. والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس ... »[1].

يكشف هذا النص عن مدى التلاءم بين المحسوس الواقع والتخييل وكلاهما يشكل مصدرا أساسيا في الإبداع. فالتخييل لا يمكن وجوده دون المكان ودون الحسية ولذلك فعالم الحس لا وجود له دون الخيال، لأن الذوات الشاعرة إنما تتمايز على أساس التنبه والملاحظة والتأمل ومشاهدة « الجهة النبيهة في نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها»[2].

يقر حازم بأن التخييل والمحاكاة هي الحقيقة المميزة للشعر، فالشعر تخييل والحسية هي الأساس الذي يقوم عليه كنشاط له علاقة وطيدة بالمخيلة وإثارة الانفعالات إزاء الأشياء والأماكن وتقوم الانفعالات على إثارة المتلقي، وهي غاية الشعر ومقصده وتشكل الحسية والانفعالية ما يسمى بالمقولات الشعرية عند حازم.

ونلمح مبدأ الحسية عنده من خلال حديثه عن المحاكاة الشعرية وخصائصها، وإذا كان التخييل الشعري لصيقا بالمحاكاة، فإنه يلح على المحاكاة؛ لأن إلحاحه على الحسية مرتبط بإلحاحه على المحاكاة ويفترض وجود تطابق بين الصورة الحسية والذهنية،ولذلك يهدم الحدود

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص98.

[2] – المصدر نفسه ، ص44.

بين الشعر والرسم على أساس أن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر[1], وكلا من الشاعر والرسام يقدم المكان والواقع تقديما حسيا.

وإذا كان نقل الواقع يتم عن طريق الحس فليس معناه هو نسخ الواقع أو الشيء كما هو، بل هو إعادة تشكيله واكتشاف العلاقات الجديدة بين الظواهر.

ويشكل المكان العالم الخارجي الذي هو أصل الإبداع وأصل الصورة الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي[2] وتظهر قدرة التخيل وفاعليته عند حازم وترتبط بالقدرة على إدراك التناسب

بين الأشياء وهذه القدرة ماهي إلا ما يسميه القوة الشاعرة[3] في اقتباس المعاني حيث تقدم الشعر للمتلقي مادة جديدة منتظمة، فيها دقة ليست كما كانت عليه في العادة.

وتصبح المشاهدة والتأمل للمكان إحدى وسائل الأداء الشعري عند الشعراء لأن لها قيمة وأهمية في التصوير الشعري وفي التصوير الجيد، فالحواس مهمة في جودة التصوير الحسي والإدراكي لأن الحس أساس المعرفة عند الإنسان وعند الشاعر, فالعناصر الحسية تعمل في تشكيل الصورة فهي تمثل قاعدة الانطلاق عند أي شاعر. ولذلك ركز حازم القرطاجني عليها تركيزه على المحاكاة.

إن الشاعر في تلقيه للمكان بكل جزئياته يبحث عن الجمال ورؤيته لأن الرؤية تحقق أسس التشكيل الجمالي ومن خلالها يمكن إبداع الجمال باستلهامه من العالم الخارجي.

---

(1) – المصدر السابق ، ص250.

(2) – تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1983 ، ص189.

(3) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص38.

ثانيا : عامل الزمان وأثره في الإبداع

من خلال استقراء أقوال نقاد المغرب والأندلس في ما يتعلق بعلاقة الإبداع والذوق بالزمان، فإنها تجتمع في مدى تأثير الزمن فيهما. وليس هذا الرأي جديدا على النقد المغربي والأندلسي، بل قد سبقهم إليه العلماء بالشعر الأوائل ذلك أن كلام العرب، ونعني به الشعر هو حجة النقاد واللغويين في استخراج المقاييس الجمالية والنحوية.

1- عامل الزمان وأثره في الإبداع في النقد المشرقي :

- ابن سلام الجمحي(ت:231 هـ)

لم يأخذ العلماء بكل الشعراء، وإنما ربطوا الشعر الجيد بمقياس وهو الفصاحة، كما ربطوا الفصاحة بالبداوة[1] إلا أن الفصاحة لم تكن قاسما مشتركا بين كل القبائل، ولم تكن على مستوى واحد عندهم كلهم، بل تفاوتت حظوظ القبائل منها، ولذلك فقد ساقهم اجتهادهم إلى أن يحددوا العرب الفصحاء في إطارين: المكان والزمان[2].

و من أجل ذلك فقد أخذ ابن سلام الجمحي، في طبقاته حين راح يقسم الشعراء إلى طبقات وينزلهم منازلهم، بعامل الزمان، حيث قال:« ... ففضلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم»[3]. ومن أجل هذا فلم يدخل طبقاته الشعراء المحدثين ظنا منه أن الإبداع يتوقف عند حد شعراء فترة الإسلام الأولى .

---

(1) – ينظر : جلال الدين السيوطي ، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ص58.

(2) – محمد حسن عبد العزيز، القياس في اللغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط1 ، 1995 ، ص101.

(3) – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الاول، ص23-24 .

فقد كان عامل الزمان عند ابن سلام مهما في تحديد الإبداع بالنسبة للشعراء .

- الجاحظ (ت: 255 هـ)

أثار الجاحظ مسألة مست أبناء عصره وهو تغير الذوق الجمالي إزاء الشعر تبعا للعصر ذلك أن لأهل كل زمان مثلهم الشعري الأعلى[1].

ويراد بالزمان «العوامل المستحدثة التي تتوافر لشعب ما في فترة من الفترات»[2]. إذ أن تغير الزمان وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات التطور والرقي من شأنه أن يغير في مقومات حياته، حيث تزداد معرفته، وترقى فنونه، فالذوق في العصر الجاهلي يختلف عن الذوق في العصر الإسلامي، والذوق في العصر الإسلامي يختلف عن الذوق في العصر العباسي، ويختلف عنه أيضا في العصر الحديث، فلكل زمان ولكل عصر ذوقه الخاص به، طبقا لخصوصية العصر. والذوق هو حصول ملكة البلاغة للسان بفضل ممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، وتفطن الشاعر لخواصه وتركيبه.

لاحظ الجاحظ أن حظ القبيلة من الشعر يتغير بتغير الزمان وتغير العصر، فقد يقلّ لدى قبيلة أو بلد شعر في زمن، حتى إذا جاء زمن وعصر آخر كان لها من الشعر حظ ونصيب وافر.

---

(1) – عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص147

(2) – ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه، دار الفكر الاردن ، ط2، 2010 ، ص96.

إن التذوق العام « يشترك فيه مجموعة من الناس تجمعهم ظروف معينة وهذا الذوق يشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم جميعا وهذا الذوق قد يتسع ويضيق ويقوى ويضعف»[1].

يعتبر التذوق عملية شاملة إذ أنه مزيج من العاطفة والعقل والحس فهو نشاط إيجابي يتطلب تفاعلا مع المحيط واندماجا فيه وفهما للعصر فهما يقوم على الإحاطة بكل جزيئات العصر.

لاحظ الجاحظ كيف عمل الزمان يده في أشعار الشعراء كما وكيفا حيث قال :

« وبنو الحارث بن الكعب قبيل شريف، يجرون مجاري ملوك اليمن، ومجاري سادات أعراب أهل نجد، ولم يكن لهم في الجاهلية كبير حظ في الشعر ولهم في الإسلام شعراء مفلقون »[2]. فقد تفتقت مواهبهم في صدر الإسلام وعصر الفتوحات الإسلامية ، و بذلك يرى الجاحظ أن الزمان عامل مؤثر في تفتق مواهب الشعراء , مساعد للإبداع .

---

[1] – المرجع السابق، ص92.

[2] – الجاحظ، الحيوان، ج4، ص381. وينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج4، ص247. ينقل الحصري نصوصا تدل على بلاغة الأعراب.

2-عامل الزمان وأثره في الإبداع في النقد المغربي :

- عبد الكريم النهشلي (ت 406 هـ)

ذهب عبد الكريم النهشلي إلى ماذهب إليه ابن شهيد، حيث سلط نظرته النقدية على العوامل التي تؤثر في الإبداع، ولعل أعمق نظرة نقدية سلطها على الشعر، هي حديثه عن أثر اختلاف الحالات والأزمنة والبيئة في الشعر والذوق. ولقد كشف عن جوانب نظرته حين قال:

« وقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد مالا يستحسن عند أهل بلد غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استحمد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة»[1].

لا يميز النهشلي بين شعر قديم وشعر جديد، بل إنه الشعر على إطلاقه، لأن الذات الشاعرة عبر الزمان ترتبط بشكل وثيق بالبنية المجتمعية، فالإنسان كائن حي وواع يضمه عالم محيط من الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية[2] وهذه الوقائع هي التي من شأنها أن تغيّر الأذواق.

تتسم نظرة عبد الكريم النهشلي بسمة الشمولية، حيث جعل العلاقة بين الإبداع عامة والتاريخ والزمن، فلم يقتصر رأيه النقدي على شعر قديم أو جديد، لأن أدب أي مجتمع من

---

(1) – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص80.

(2) – يوسف الأنطاكي، سيسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الإبستمولوجية، ص176.

المجتمعات الإنسانية ينسجم مع ظروفه ومعتقداته الاجتماعية والسياسية، والمبدع الحقيقي هو من يرصد هذه التغيرات التي تطرأ على بنية المجتمع، فالشعر القديم كان وليد ظروف وبناء اجتماعي يختلف عن ظروف وبناء مجتمع المحدثين، لذلك جاءت لغة الشعر القديم تهتم بالمعاني الواضحة واللغة الجزلة القوية، بينما جاءت لغة المحدثين مركزة على المبنى أي على الزخرفة، فأصبحت بذلك معبرة عن ثقافة العصر، والتي تلبي رغبات وحاجات أفراد الثقافة الواحدة؛ لأن الأجيال في تطورها الزمني تضيف إلى الثقافة القديمة أدوات وخبرات ، فلكل عصر قالب أدبي يعبر عنه ويشبع رغباته الفنية ويرضي ذوقه.

يقترب عبد الكريم النهشلي في رأيه النقدي ونظرته التحليلية من ابن خلدون ومن فكو(*) فالفكرة الأساسية عندهما هو تباين الذوق الأدبي عبر المراحل التاريخية[1] فعنصر الزمن هو المتغير عند كل منهما.

ويؤمن عبد الكريم النهشلي بالاعتدال والتوفيق بين القديم والحديث مثل غيره من نقاد المغرب والأندلس كابن شهيد حيث يقول: « ... بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة»[2] كما يؤمن بفكرة خلود الشعر، والتي تصنعها الجودة الفنية، إلا أنه يربط رأيه النقدي في ما يخص الخلود بالمقاييس النقدية القديمة ، وبذلك لم يسلم رأيه

(*) – جيامبا تيستا فكو، المفكر الإيطالي (1774–1868) صاحب نظرية الدورة التاريخية (عصر وزمن الآلهة – عصر الأبطال – عصر الرجال) ولكل مرحلة تاريخية أدبها الخاص، وقد قدمت مدام دستال صورة جديدة لفكرة ابن خلدون وفكو حين تعرضت للعلاقة بين المجتمع والأدب، فالبعد الاجتماعي يمثل متغير أساسيا عندها، والاختلافات الاجتماعية بين المجتمعات يتبعها بالضرورة اختلافات أدبية. وعالج أيضا تين (1828 – 1893) الفيلسوف الفرنسي الأسباب الكامنة وراء الاختلافات الأدبية وأرجعها إلى العرق – الزمن – البيئة.

(1) – محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص47-48.

(2) – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص80.

النقدي هذا من التقيد والتبعية وكنا نأمل لو أنه توسّع في إثراء فكرة خلود الشعر وأثر الزمان فيها أي كي يؤثر الزمن في صناعة خلود الشعر حتى يضع لبنة مغربية في صرح النقد العربي .

3- عامل الزمان وأثره في الإبداع في النقد الأندلسي :

- ابن شهيد(ت:430 هـ)

يتفق نقاد المغرب والأندلس مع ما ذهب إليه الجاحظ، إذ نجد ابن شهيد قد لمس تأثير هذا العامل، حين جعل التفاعل مع النص الأدبي رهنا بذوق العصر والبيئة المحددة [1]. فللزمان سلطانه على الإبداع تبعا للتغيرات التي تطرأ على المجتمعات , فقد لاحظ أن الميولات والأذواق تبعا للناس تتغير, حيث يقول:

« فكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه»[2].

ذلك أن المجتمعات متعرضة للتغير لاسيما في ما يخص ثقافتها، فظاهرة التغير تمس جميع المجتمعات الصغيرة منها والكبيرة، المنعزلة منها والمتفتحة وتتعرض ثقافات المجتمع للتغير؛ لأن الأجيال تتطلع إلى الجديد وتتخلص من القديم الذي يعرقل مسيرتها، وتبتدع الجديد الذي يلائم ظروفها وعصرها، أما درجة التغير فهي تختلف من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى أخرى، وذلك من حيث الزمان التاريخي.

---

[1] – مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، ص368.

[2] – ابن بسام، الذخيرة ، (ق1، م1) ' ص237.

ويعتقد ابن شهيد أن الأنموذج الواحد من الشعر أو النثر لا يصلح أن يتخذ لكل العصور[1]. فأهل كل عصر يهشون إلى لون من الألوان، فالمجتمعات في تغير حسب العصور وكذلك الإبداع الشعري.

فقد كان للنقلة الحضارية والتغير الاجتماعي أثر في خواطر الشعراء وإبداعاتهم، لأنهم كانوا لصيقين بالحياة الاجتماعية وبتغيراتها، حيث نقل الشعراء الشعر من البادية إلى الحواضر والرياض النضرة والقصور، وساعدتهم الطبيعة والحضارة في تقلب خواطرهم، فما اختلاف الأجيال في أحوالهم إلا نتيجة اختلاف معاشهم كما يقول ابن خلدون، ولقد طرأت ظروف على المجتمع العربي في فترات زمنية أدت إلى إحداث تغيير في نظمه وثقافته وأفكاره وأساليبه في الحياة فانتقل من البداوة إلى الحضارة فلم يعد المجتمع بدويا ضيقا، بل بدأت نسمات المدينة تهب عليه محمّلة بعبق الحضارة؛ لأن المدينة ظاهرة معقدة تولدت عن تفاعل عدد من العلاقات المتشابكة[2] فوقع التمازج بين العرب والأعاجم بالمصاهرة والولاء، كما حدث التمازج الثقافي عن طريق الترجمة لأمهات الكتب التي أعطت نهضة علمية وأدبية وكان نتيجة هذا التغير والتمازج ظهور ذوق جديد بعيد عن حياة البداوة[3].

أوجد العصر الجديد لونا بيانيا جديدا يهتم بالتوليد أي توليد المعاني وشغف المجددون ولاسيما أبا تمام بالبديع فأسرفوا فيه وكان وراء هذه الظاهرة الفنية والإسراف فيها روح العصر[4].

---

[1] – إحسان عباس، تاريخ الأدب في الأندلس، عصر سيادة قرطبة، ص130.

[2] – حسين عبد الحميد أحمد رشوان، مشكلة المدينة، دراسة في علم الاجتماع الحضري، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 2007، ص5.

[3] – محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، دار عصر للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص25.

[4] – المرجع نفسه، ص26.

وقد لاحظ النقاد ومن بينهم الأصمعي وجود التوليد في شعر ذي الرمة وهو بدوي وأدرك أن الحضارة الجديدة أثرت في لغته وهذا الأسلوب سمة من سماتها.

حاول المجتمع العربي أن يبقي على استقرارية واستمرارية الأنساق الاجتماعية القديمة، إلا أن دعوة التجدد والتنوع والصراع الموجود داخل المجتمع حالت دون ذلك ، كذلك فرض التجديد نفسه لاسيما إذا كان أغلب دعاة التجديد من الأعاجم، ولعب الصراع الاجتماعي دورا كبيرا وكان مصدرا للتغيير عن طريق الرفض والنقد الموجه للقديم لأن جميع المجتمعات على السواء تتميز بظاهرتي الاستمرار والتغير عبر الزمان.

لقد كان القرن الثاني للهجرة بداية عهد جديد في الشعر العربي فتأثرت نواحيه الفنية فاتسمت معاني الشعر بدقة التصوير واستنباط الدقيق والجديد من الآراء والأفكار، واستخدام الآراء الفلسفية والبراهين والأقيسة العقلية[1] وكان للحضارة أثر في توسع خيال الشعراء والعمل على التصوير لذلك فقد أكثروا من التشبيهات والاستعارات والإعمال في تركيبها في قوالب تناسبها.

وقد ظل الشعر إلى عهد قريب على شكل قوالب جاهزة كالوقوف على الأطلال ووصف الناقة، وهي خصائص تناسب العصر الجاهلي والألفاظ تدل على البداوة، لأنها وحشية وظل الاعتقاد السائد أن الشعر الجاهلي هو المرجعية في كيفية تحقق الإبداعية لأنه عريق في

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر , الاسكندرية–مصر ,2003 ' ص49.

البلاغة، فكان على الشعراء الجدد أن يحطموا هذه التقاليد وأن يستبدلوها بتقاليد تناسب العصر.

فنظم الشاعر العباسي في أغراض جديدة خلفتها البيئة والحياة الجديدة فظهر المجون والغزل بالذكر ووصف الخمر والطبيعة ، وكان للغناء والحضارة والترف أُثر في التجديد[1] فكانت لهم الأوزان الخفيفة والألفاظ السهلة المعبرة عن العصر الجديد والحضارة، والأسلوب الذي تدب فيه الليونة. وهكذا وجدت مدرسة بيانية جديدة يتزعمها بشار بن برد ومن شعرائها أبو نواس ومسلم ومنصور النمري وأصبحت لغتهم الجديدة تختلف عن اللغة القديمة ، فقد ظهر عندهم مذهب البديع، وفي هذه الفترة أيضا ظهرت الموشحات في الأندلس استجابة لروح العصر ولحاجة المجتمع الأندلسي، وكانت الحاجة الغنائية في طليعة العوامل التي ساعدت على ظهور الموشح[2]، فقد شاع فيه الإيقاع الخفيف، وأضعف فيه الإعراب وقربت العلاقة بينه وبين النثر.

يرصد الناقد ابن شهيد تطور الذوق من عصر إلى آخر ويقر بتغيير العادة حسب تغير الأزمنة وبأن ما يصلح في عصر ربما لن يبقى كذلك في عصر آخر، وكذلك الأمر في صناعة الشعر والنثر، يقول ابن شهيد :

---

[1] – إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصرملوك الطوائف والمرابطين، ص182.

[2] – ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص52.

« ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا وأنور شعاعا، لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم، ثم دار الزمن دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابني وهب ونظرائهم، فرقت الطباع وخف ثقل النفوس، ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف، وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابهما؛ وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه وتهش له قلوب أهله فكان من صريع الغواني وبشار وأبي نواس وأصحابهم في البديع ما كان، من استعمال أفانينه والزيادة في تفريع فنونه، ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس وخرج عن العادة وطاب ذلك منه وامتثله الناس، فكل شعر لا يكون اليوم تجنيسا أو ما يشبهه تمجه الآذان، والتوسط في الأمر أعدل؛ ولذلك فضل أهل البصرة صريع الغواني، على أبي تمام لأنه لبس ديباجة المحدثين على لأمة العرب، فتركب له من الحسن بينهما ما تركب »[1].

ربما كان ابن شهيد متأثرا بالجرجاني في ما يخص تقلب العادات حسب تقلب العصور، حيث رصد لنا ابن شهيد تطور الذوق، إلا أنه يدعو إلى التوسط والاعتدال في

توظيف الجناس، بحيث يوفق الشاعر بين طريقة العرب القدامى المحافظين على عمودية الشعر وطريق المحدثين .

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص 237_238.

إن المتتبع لآراء ابن شهيد يحس أنه يقع في تناقض، ففي حين يؤمن بتأثر الذوق بالعصر ويأخذ من سماته من جهة، فهو يعمل من جهة أخرى على توجيهه إلى التوسط في الأخذ من التجنيس والاعتدال فيه وربما ليس هو بالتناقض كما يبدو ، وإنما هو إيمان بالثقافة الشعرية المشتركة بين العصور التي لابد مراعاتها أثناء التجديد لأن الجديد يعتمد على الثقافة الشعرية القديمة .

- حازم القرطاجني(ت:684)

يتفق حازم القرطاجني مع عبد الكريم النهشلي وابن رشيق حول دور الزمان في تغير الشعر والذوق حين يقول: « ... ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها مما شأن القول الشعري أن يتعلق به... »[1]. فكذلك هو عند حازم القرطاجني يختلف باختلاف الأزمان، وما يوجد فيها وما يتعلق به الناس، فيكثرون منه ويعملون خواطرهم فيه ولذلك يقول: « نجد أهل زمان يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون وصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون بوصف نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ويجيدون فيه »[2] .

ويشير نص حازم القرطاجني إلى موضوعات احتوتها الأشعار والتي سادت المجتمعات في إطار زماني ما، فكانت تلك الأشعار لصيقة بمجتمعاتها في ظروف زمنية

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسيراج الادباء ، ص374.
[2] – المصدر نفسه ، ص375.

عاشتها تلك المجتمعات ، وبصمة تميزها ، وطابعا يطبعها واشتهرت فظهرت في أشعارهم على ألسنة شعرائهم.

إن الموضوعات التي احتوتها هذه الأشعار، والتي أشار إليها حازم القرطاجني بوصفها نوعا من أنواع النشاط الاجتماعي ، له تاريخيته وقانونه الخاص , وقد كان لهذا النوع استجابة لحاجات الأفراد المادية والجمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدّد.

وقد أشار نص حازم إلى القيم التي سادت المجتمع العربي كقيمة الكرم والشجاعة وطلب الحرب، وقد اشاد النقد العربي بها، حيث تتحقق الإبداعية من خلال التفاعل بين قدرات المبدع وبين الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها والتعبير عنها، وذلك من خلال الاندماج في المجتمع، لأن القيم هي نتاج اجتماعي يتعلمها الشاعر ويتشربها فتصبح جزءا من بنائه المعرفي وتشكل مرجعا لسلوكاته وخياراته في الحياة وفي الفن, فالزمن والواقع فرضا على المجتمع والشاعر قيما تتصل بواقعهما، حيث أصبح الفرد يشترطها من خلال تفاعله مع المواقف ومع الخبرات المختلفة، لأنها نالت توقيع الجماعة بالإيجاب.

وبما أن الإبداع الشعري جزء من بناء ثقافي عام فهو لا يحمل صوت الشاعر المفرد فحسب بل يعبر عن أصوات الجماعة، وعن روح العصر الذي يعيش فيه، وينهل منه فالشعر هو جزء من الكل، جزء من ثقافة المجتمع وثقافة العصر، وهو يعبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع ' لقد كان للزمن ولروح العصر الأثر في إنتاج الشعر وفي إنتاج القيم الإنسانية .

وقد أثار حازم القرطاجني مسألة توفر البواعث على قول الشعر حسب اختلاف الزمان، فقد تختلف الأزمان وتختلف معها الأحوال ، وتتوفر في زمن عوامل تعين على الإبداع قد لا تتوفر في زمن آخر،

لذلك يقول حازم :

« فأما المفاضلة بين جماهير شعراء توفرت لهم الأسباب المهيئة لقول الشعر والأسباب الباعثة على ذلك وبين جماهير شعراء لم تتوفر لهم الأسباب المهيئة ولا البواعث ، فلا يجب أن نتوقف فيها بل نحكم حكما جزما أن الذين توفرت لهم الأسباب المهيئة والباعثة أشعر من الذين لم تتوفر لهم . وذلك كما نفضل شعراء العراق على شعراء مصر. ولا نتوقف في ذلك ، إذ لا مناسبة بين الفريقين في الإحسان في ذلك ، كما لا تناسب بينهم في توفر الأسباب ، وإن كان أكثر تلك الأسباب أيضا في الصقع العراقي قد تغيّر عمّا كان عليه في الزمان المتقدم . » 1

لقد أثار حازم مسألة البواعث وقسّمها إلى أطراب وإلى آمال ، بحيث يؤثر الزمن فيهما حيث قال :

« وكان كثير من الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عاهدوه ومن فارقوه ، والآمال إنما تعلق بخدام الدول النافعة ألاّ تكمل تلك المهيآت للشاعر إلاّ بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنقل والرحلة فقلّما برع في المعاني من لم تنشئه بقع فاضلة ، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة » 2 .

1- المصدر السابق ، ص 379.

2- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسيراج الأدباء ، ص 41 -42.

ومن أجل ذلك أجاد الشعراء وأبدعوا في الزمن الأول حين كانت مجتمعاتهم تنعت بالفصاحة والبيان كالرعيل الأول من الشعراء ، كما كان للزمن أثره في إثارة بعض الموضوعات والإبداع فيها كرثاء المدن والممالك في الأندلسي ،وشعر النقائض في العصر الأموي.

لقد أدرك النقد المغربي والأندلسي أن الإبداع الشعري تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محددة، وأن الذوق هو ملكة عقلية تؤثر في تشكيل الأعمال الشعرية وفق الخصوصية التي يحملها هذا التاريخ وهذا الزمن.

و نستنتج مما تقدم أن نقاد المغرب والأندلس أعطوا حيّزا كبيرا من اهتمامهم للعملية الإبداعية , فتعرفوا على متغيراتها من خلال العوامل التي تؤثر فيها , سواء تعلق الأمر بالعوامل الداخلية النفسية التي لها علاقة بالذات المبدعة أم تعلق الأمر بالعوامل الخارجية التي تتعلق بإطاري المكان والزمان .

الباب الثاني

قضايا الإبداع

في

النقد المغربي والأندلسي

الفصل الأول : قضية القديم والحديث

الفصل الثاني : قضية السرقات الأدبية

الفصل الأول

قضية القديم والحديث

أولا : قضية القديم والحديث في النقد المشرقي

ثانيا : قضية القديم والحديث في النقد المغربي

ثالثا : قضية القديم والحديث في النقد الأندلسي

إن الحداثة هي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها واستمرارها ، وحينها يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف[1]

_ لقد انتصر **الجاحظ (ت: 255هـ)** للمحدثين ومال إليهم ورأى أن اللغويين قد هاجموهم وتعرضوا لهم، وهم ليسوا أهلا للنظر في الشعر أو الحكم على الشعراء حيث يقول: « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا الإعراب ،فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار،وتعلق بالأيام والأنساب ،فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب » [2].

يبين الجاحظ أن هؤلاء ينظرون إلى الشعر من زوايا خاصة بهم،ويبحثون عن أهدافهم،ومن ثم فهم لا يمدون نظرهم إلى جوهر الشعر ولا يمتلكون الخبرة بمعدنه وبما فيه من جمال الصنعة واستواء الأسلوب، فالجاحظ يستنتج أن تذوق الجمال يختلف باختلاف تخصص الناقد وطبيعة ما يهتم به[3] لذلك يقول: « وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي،ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان » [4].

ويقف الجاحظ موقفا فيه من الإيجابية والإنصاف ،معلنا بأن المحدثين قد أجادوا ، وإنهم يفضلون غيرهم ممن سبقوهم .

1- يوسف الخال، الحداثة في الشعر ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1، 1978، ص16-17 .

2 – ابن رشيق , العمدة ، ج 2، ص388.

3 – عيسى علي العاكوب ، التفكير النقدي عند العرب ، ص 147.

4 – الجاحظ ، الحيوان ، ج3 ، ص130.

_ أما **ابن قتيبة(ت: 276هـ)** فقد اتسم موقفه بالاعتدال من هذه القضية والاعتدال عنده قد بسط ظلهُ على نظرته عامة[1] . ويؤكد هذا ترجمته للشعراء المحدثين في كتابه الشعر والشعراء .

يرى ابن قتيبة أن القدرة الإبداعية ليست وقفا على الماضين[2]، وليست مقصورة على جيل دون جيل أو زمن دون زمن ،وفي ذلك يقول: « ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم ،بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ،وجعل كل قديم حديثا في عصره »[3], لقد استنبط ابن قتيبة هذا الأمر من القران الكريم وهو بذلك يسقط القداسة عن القديم في الشعر.

فالمبدأ الذي يلتزم به هو: « فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ،وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنّه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »[4].

أراد ابن قتيبة من الجودة مقياسا للشعر، فالعبرة بالنص وبقيمته التي تتحكم في العملية النقدية دون إعطاء الاعتبار للزمن،فالزمن الحديث لا يضع من قيمة النص ، والزمن القديم لا يرفع من شأنه , ويرد ابن قتيبة على العلماء الذين تميز اتجاههم في النقد بالميول إلى القديم ، وكانوا يرون أن كل قديم بالضرورة هو جيد ،وأن كل حديث هو رديء، ويربطون العملية الإبداعية بالزمن،ومقياس المفاضلة يتمثل في مدى اقتدائه. بالقديم في المعاني والصياغة.إن نظرة ابن قتيبة نظرة فنية لأنها تنظر إلى الشعر بما هو شعر وليس بما هو

1 – إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص95.

2 – عروة عمر ، دروس في النقد الأدبي القديم ، ص77.

3 – ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج1 ، ص 64 .

4 – المرجع نفسه ، ج1 ، ص 64 .

قديم أو حديث فهو يرفض عامل الزمن ومبدأ السبق التاريخي لتطور الأدب[1]. لذلك يقول : « ولم أسلك فيما ذكرت من شعر كل شاعر مختارا له ،سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره ،ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره.بل نظرت بعين العدل على الفريقين ،وأعطيت كلا حظه ،ووفرت عليه حقه»[2].

ويصل ابن قتيبة إلى نتيجة مفادها أنه لا يوجد قديم مطلق ولا حديث مطلق، وأما مقياسه النقدي فقد بناه على أساس فني خالص وهو الحكم على الشعر بما فيه من قيم شعورية وتعبيرية وقد ارتقى بنقده وخرج من دائرة التعصب المبني على تقديم القديم لقدمه.

_ أما **ابن طباطبا(ت:322هـ)** فيبدو عليه حب التوجيه للمحدثين الممزوج بالعطف عليهم ومحاولة الاعتذار لهم , ينطلق ابن طباطبا في فهمه لقضية السابق واللاحق من قناعة أن هذا الشعر المحدث يعيش محنة الإبداع في هذا الزمان حيث يقول: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة،وخلابة ساحرة .فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول »[3].

ويستنتج ابن طباطبا أن ما تبقى للشعراء المحدثين ، هو شيء من الوشيْ وقليل من التزيين،ويرى أن المحدثين أفادوا كثيرا من أصول الشعر القديم ومع ذلك تبقى خصوصية الأداء وتنوع الأسلوب الشعري والأصالة الفنية[4] ،التي يتميز بها شاعر عن شاعر آخر.فقد

---

1 - عروة عمر، دروس في النقد الأدبي القديم ، ص 76.

2 - ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج1 ، ص63-64.

3 - ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص 15.

4 - رجاء عيد ، التراث النقدي نصوص ودراسة ، ص 198.

اجتهد المحدثون في استحداث الأصول القديمة وإظهارها في شكل مختلف وكسوة جديدة حتى تسلم لهم إذا أرادوا ادعاءها .

وإذا كان القدماء قد استنفذوا الكثير من الجماليات، كان لابد للمولدين من ابتداع جمالياتهم الخاصة بهم[1] كما يقول ابن طباطبا : « أما المحدثون فإن أشعارهم تستحسن وتستجاد من لطيف ما يريدونه من أشعارهم وبديع ما يعرفونه من معانيهم وبليغ ما ينظمونه من ألفاظ ...وأنيق ما ينسجونه من وشيْ قولهم » [2] , فلكل زمان مقاييسه في الجمال.

وفيما يتعلق بمصدر الإبداع ، فإنه يعقد مقارنة بين الشعر القديم والحديث،ويرى أن أشعار القدماء هي نتاج الطبع أما أشعار المحدثين فمصدرها التكلف والتصنع حيث يقول: « وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التي سبيلهم في منظومها سبيلهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة عليهم فيه » [3].

ويكشف كلام ابن طباطبا عن سطوة الشعر القديم على كل المستويات الفنية فهم السابقون للمعاني والمصرفون لاتجهات القول فيها، وأن إنتاجهم الشعري من حيث الأغراض يحتوي على الصدق ، في حين أن أشعار المحدثين متكلفة .ويتقدم بنصيحة لهم يقول: «فينبغي للشاعر في عصرنا ألاّ يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها وأمر بالتحرز منها،ونهى عن استعمال نظائرها »[4].

لقد كان الغوص على المعاني وتوسع الخيال في نظر ابن طباطبا نتيجة التغير الذي طرأ على العقلية وعلى الذوق وعلى الخيال .

---

1 – عيسى علي العاكوب ، التفكير النقدي عند العرب ، ص 184.

2 – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 15.

3 – المرجع نفسه ، ص15.

4– المرجع نفسه ، ص 15_16.

_ وذهب **الصولي(ت:338هـ)** زعيم المتعصبين للحديث[1] إلى أن الشعراء المحدثين قد تفوقوا على القدامى في الصياغة ،لا في ابتكار المعاني لأن « المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ،ويصبون على قوالبهم ،ويستمدون بلعابهم ،وينتجون كلامهم،وقلّما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلاّ أجاده »[2].

ورغم سطوة الشعر القديم إلا أن المحدثين استطاعوا فعلا أن يبدعوا ولذلك يقول: « إعلم –أعزك الله – أن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معانٍ أبدع،وألفاظ أقرب،وكلام أرق » [3].

ويدعو الصولي إلى عدم التفريق بين المحدثين والقدماء مؤكدا على لغة الشاعر وعلاقتها بالمعنى الشعري[4] يقول : «وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء ؛وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ،كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبر والوحش والإبل والأخبية ، فهم في هذه أبدا دون القدماء،كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دونهم»[5].فشعرهم ألصق ببيئتهم ، وما شاهدته أعينهم، وخالطته نفوسهم فهو أشبه بزمانهم.

ونستنتج أن الصولي من خلال ماتقدم يؤمن بتطور المعاني الشعرية المرتبطة بتطور الحياة وأساليبها وكذلك تغير الذوق.

---

1 – محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ، ص98.

2 – الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبدة عزام ونظير الإسلام الهندي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1980 ، ص17.

3 – المرجع نفسه ، ص16.

4 – حسين لفتة حافظ ،المعنى في النقد العربي القديم،ص371.

5 – الصولي،أخبار أبي تمام ،ص16.

_ أما **الآمدي(ت:370هـ)** فإن هذه القضية أخذت قدرا كبيرا من اهتمامه،فقد حدد أن لكل من "البحتري وأبي تمام مذهبه الخاص؛« فأما البحتري فأعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف،وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام »[1], وأما أبو تمام : « فشديد التكلف ،صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعاني ،وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ،لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[2].

إن ما ميز مذهب أبي تمام هو طلب الصنعة والخروج عن عمود الشعر ويبين المرزوقي مميزات شعره : « وقلت إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه ،مألوف المسلك لما ينظمه ، بارع في الإبداع إلى كل غاية،حامل في الاستعارات ،كل مشقة ، متوصّل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ وتعميق المعنى أنّى تأتي له وقدر»[3] , فمذهب أبي تمام يتميز بسوء التأليف ،ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستعمله إلى تأمل.

وأما البحتري فإن شعره يتميز بحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد[4]. ولذلك عاب الآمدي على أبي تمام غموض المعنى عنده مما يجهد المتلقي .

1 – أبو القاسم الحسن بن البشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج1 ,تحقيق السيد أحمد صقر,دار المعارف,مصر, ط4 ,1960، ص04 .

2 – المرجع نفسه ، ص04.

3 – احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، علق وكتب حواشيه غريد الشيخ ، وضع فهارسه ابراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت_لبنان ،ط1 ،2003 ، ص08.

4– محمد مندور ,النقد المنهجي عند العرب ، ص122.

فالنقد العربي القديم قد تصدى للغموض السلبي لأنه لا يمكن فصل عملية الإبداع عن عملية التلقي فقد قال له رجل: « يا أبا تمام : لما لا تقول من الشعر ما يعرف؟»[1] ,ذلك أن المحدثين مالوا إلى التعقيد والإغراب ،وفلسفي الكلام[2].

شكلت قضية الغموض والوضوح محورا هاما في قضية الشعر القديم والحديث.ويكاد النقاد يجمعون على أن نموذج الشاعر المطبوع هو البحتري[3] لأن كلامه يجمع الجزالة والحلاوة والإفصاح والوضوح ولذلك يقول الجاحظ : « إن الشعر الجيد المطبوع يهز السامع ويحرك وجدانه فصنيع الكلام الحسن كصنيع الغيث في التربة الكريمة»[4] , وما اهتمام الآمدي بالبحتري إلاّ لربح معركة الأصالة[5] وإدانة أبي تمام الخارج عن سنة الأوائل . إن عمود الشعر كان له أثره في الشعراء والنقاد معا[6] ، فالشعراء يحتذونه من أجل تحقيق الإبداع ، والنقاد يلجأون إليه من أجل وضع الأصول العامة للنقد وعلى هذا الأساس خطَّأ الآمدي أبا تمام ناسبا ما قاله إلى خروجه عن المألوف .

ونستنتج أن معرفة الناقد الآمدي الواسعة وذوقه من الوسائل التي أمدته بالنقد وبتصور الإبداع على أنه جمال الصياغة[7] وليس الكلام المفلسف ،فالدي يحول الفلسفة إلى شعر هو الشكل والصياغة.

---

1 – أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء,تحقيق وتقديم محمد حسني شمس الدين ,دار الكتب العلمية , بيروت–لبنان ,ط1 ,1995 ، ص 365.

2 – الآمدي ، الموازنة ، ج1 ، ص 37–423–425.

3 – أحمد الودرني ، البحتري في ميزان النقد القديم ، ص179.

4 – الجاحظ،البيان والتبيين ، ج1 ، ص83.

5 – أحمد الودرني، البحتري في ميزان النقد العربي ، ص222.

6 – مصطفى أبو كريشة ، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، ص144.

7 – محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص90.

_ وعرض **الجرجاني (ت:392هـ)** لهذه القضية عرضا واسعا في وساطته وأخذ على اللغويين تعصبهم للقدماء وتحزبهم على المحدثين والاجتهاد في إظهار أخطائهم .

ويرى موقفهم هوى وتعصبا «لأن الباعث إليها هو شدة إعظام المتقدم والكلف بنصرة ما سبق – الاعتقاد وألفته النفس »[1] .

كان الجرجاني في معرض الدفاع عن المتنبي ،فلابد له من الدفاع عن المحدثين فجاء حديثه عن أبي تمام ومن ثم المتنبي من خلال أسلوب المقايسة وينتقد من يتعصب للقديم يقول: « فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره،فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه ونقض قوله» [2].

يؤمن الجرجاني بالشعر المحدث ويعترف بفضله ويُعلي من قيمة الشعر على أساس الإبداع لا على أساس الزمن.

ثانيا : قضية القديم والحديث في النقد المغربي

نالت هذه القضية قدرا كبيرا من عناية نقاد المغرب والأندلس ، فعكفوا على دراستها وإبداء الرأي فيها ، حيث جمعت دراستهم لها بين التنظير والتطبيق .

تباينت مواقف النقاد من هذه القضية ، فمنهم من فضّل الشعر الحديث وحرص على ان تكون مختاراته الادبية قاصرة عليه ، ومنهم من عمل على انصافه و الرد على الذين قللوا من شأنه و قد اعتمد أغلبهم في الحكم النقدي على معايير فنية دون إعطاء اعتبار لمعيار الزمن .

يبدو أن الخطاب النقدي المغربي استوعب النص الجديد وحقيقته ، لذلك وجه تركيزه على عناصر الإبداع وتوجيهها بدل الرفض ، فاذا كان الناقد يحمل بين جنباته نفسا شاعرة فلا بد أن يفهم طبيعة الشعر وعلاقتها بالنفس والعصر .

---

1 – الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص10.

2 – المرجع نفسه ، ص50.

ـ عبد الكريم النهشلي (ت:406هـ)

أما عبد الكريم النهشلي فقد ورد له نص ضمن باب القدماء والمحدثين في كتاب العمدة , لابن رشيق القيرواني تحدث فيه عن قضية القدماء والشعر الحديث وكان حديثه مختصرا وضّح فيه وجهة نظره من هذه القضية، و بين حديثه عن القدماء والمحدثين أن الأذواق تختلف باختلاف الأزمان والأمكنة فما يصلح لأهل عصر لا يصلح لغيرهم، وما يفضله أهل مكان معين قد لا يحظى بنفس مستوى القبول عند أهل مكان آخر، وعليه طالب النهشلي الشعراء بضرورة التكيف مع عصرهم، ومراعاة ما يقتضيه الذوق في زمنهم فقال: « قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت مالا يحسن في آخر ويستحسن عند أهل بلد مالا يستحسن عند أهل بلد غيره »[1]

لا يفرق النهشلي بين القديم والحديث ولا يفضل أحدهما على الآخر إلا في موطن الجودة والرداءة، ففي الشعر القديم ما هو وحشي مستكره، وما هو جيد مقبول ،وفي الحديث ما هو طريف وما هو منتحل ، فالعبرة ليس بالقدم ولا بالحداثة وإنما الشأن في قيمة الأثر الفني التي تضمن له استمراريته وخلوده عبر الزمن.

وما يحسب له أنه أورد نماذج من شعر المحدثين، و في صميم الانتقاء عملية نقدية لا سيما وهو لغوي أديب و بهذا الصنيع فإنه شارك في توجيه نظر النقاد والشعراء إلى مبدأ الإجادة وإلى أنّ مبدأ القدم ليس كافيا بذاته في صنع الإبداع، وقد أدى اختياره للنماذج إلى أن يلاحظ العصرية وأهميتها في الكشف عن ذوق الناس والجمهور للشعر واهتماماته وأن هذه العصرية تتضمن قيمة شعرية لا يجوز إهمالها. وبهذه النظرة كان يختار أشعار المولّدين مسوّغا اختياره بأنها: « وإنّ كنت قد استدركْتُ على كثير ممن سبقني إلى مثل ما جَرَيْتُ

1- ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص80 .

إليه واقْتصرْتُ في هذا الكتاب عليه، لمُلَح أوردتها كنوافث السِّحر وقفز نظمتها كالغنى بعد الفقر من ألفاظ أهل العصر ومعقود الشعر... »[1].

يعطي الحصري أهمية لنفسية المتلقي في قبولها وورودها على الشعر الجديد الذي لا يبعث على الملل و السأم, لأن طبيعة النفس تهوى التجديد, ويشير إلى أهم ما يميز بعض الشعر الجديد من صفاء أصالة وإبداعات لطيفة وتوليدات مخترعة التي لم يسبق أن سمعها أحد.

إنما الشأن عنده في جودة الأثر الفني الذي يضمن بقاءه واستمراريته عبر الزمن ويحتل مرتبة الخلود، وصفة الخلود تتمثل في مدى قدرته على التعبير عن عصره لذلك خلد شعر الأوائل فهو ديوان العرب، فقد حفظ أثارهم وأفعالهم ووقائعهم وأخبارهم وأيامهم ومن أجل ذلك قال الرواة في هذا المجال لو لا شعر الفرزدق لذهب كثير من أخبار العرب وأيامها ومن هنا كانت الدعوة إلى نظمه وإتقانه و تعلمه ، فإن فيه محاسن تبتغى ومساوئ تتقى. ولذلك خُلدَ شعر الأوائل فارتبط الشعر بحياة العرب وصار دالا على فكرهم وعواطفهم فمجدوه واتخذوه للسباق والمناظرات منذ قدم الأزمنة.

وينفرد النهشلي بهذا الرأي (الخلود وضمان الاستمرارية) عن طريق الجودة فهو بذلك تحرر من ربقة العصبية للقديم وانتزع رداءه وأصبح يخضع القضية للمعيار الفني إذا فلا فضل لأحدهما أي القديم أو الجديد على الأخر ويكاد يلتقي في هذا مع ابن قتيبة حيث قال: « ولا نظرت بعين الجلالة لتقدمه ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره وإنما نظرت بعين الذي على الفريقين وأعطية كل ذي حق حقه»[2] .

1- الحصري ، نور الطرف ونور الظرف ، ص25 .

2- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج1 ، ص64 .

كان بإمكان النهشلي أن يتوسع في فكرة الخلود والاستمرارية وأن يضيف للنقد وهذا يدل على مفهومه للإبداع لكنه اكتفى بالإشارة إلى تفضيله للشعر الذي تحققت شهرته وظل خالدا عبر الأزمنة بفضل جودته .

آمن النهشلي بتغيّر الشعر والأذواق باختلاف الأزمنة وبهذا آمن بالعصرية التي تعني عنده قدرة الشعر في التكيف مع وقع الحياة الجديدة، ومدى استيعابه لتجاربها وخبراتها ولصوت ضميرها النابض بالحياة وتدفقاتها الجديدة ولنداءاتها المعبرة عن ذوقها وخصوصيتها ورغباتها من الوضوح إلى الغموض، ومن الجزالة إلى السهولة و الرقة ومن طلب الطبع إلى طلب الصنعة. ولذلك بين النهشلي الدور الذي يناشده في شخص الشاعر الحاذق المتميز الذي تظهر إبداعيته من خلال معرفته كيفية تكيف الشعر مع الظروف ومع المستجدات الحياتية الزمنية والمكانية. ويبين الناقد النهشلي ما هي الضوابط التي يختارها كناقد والتي يعود الشاعر إليها من أجل ضبط العملية الإبداعية كي لا تخرج عن الإطار العام حيث يقول: « والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر ويبقى غابره على الدّهر، ويبعد عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر، والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة»[1] .

فلا يعوّل النهشلي في هذا المقام على الذوق الفردي، بل أيضا على المعرفة التي أنتجها الذوق الجماعي. فعبد الكريم يتحرى الموضوعية في وضع المعايير في خطابه النقدي، لذلك فهو يعْمَد إلى الرجوع مرة أخرى إلى المرجعية الثقافية القديمة والتي تؤسسها ثقافة العلماء بالشعر. فالناقد النهشلي رغم أنه تقبل الحداثة وتفهم المتغيرات الطارئة بسبب اختلاف الأزمنة وتعاقبها واختلاف البيئات إلا أنه يبدو من خلال ذلك أنه لا ينفصل عن المنظومة الثقافية التي تجل الموروث وتعظمه وتؤمن بزاوية النظر إلى الإبداع، ومقوماته وعناصره كي تستطيع أن تضبطه وأن لا يخرج عن القواعد الأولى وعن جذوره، ومن هنا

---

1 – ابن رشيق ، العمدة ، ج 1، ص80 .

يأتي استحسانه وتفضيله للشعر الذي يتوسط بين الطبع والصنعة، فلا يخرج عن إطار القديم كلية ولا ينحاز عنه، وفي الوقت ذاته يحقق زمنيته التي تدل على أنه مزامن للعصر ومواكب لأحداثه، فيعكس الواقع فنيا من خلال الصنعة والبديع.

ويبدو خطاب النهشلي متأثرا باجتهادات النقاد العرب في فهم المسار الذي خطّه الإبداع الشعري والاتجاه الذي سلكه من أجل بلوغ الحداثة، وإلى معنى الصنعة والبديع، وتوجيهه توجيها يتماشى في إطار احترامه وحذوه للقديم وعدم خروجه عليه كلية، بل يخرج بالقسط الذي يسمح له بالتعبير عن ذاته الجديدة.

فالناقد عبد الكريم يقبل الحداثة ولا يرفضها، ويعمل على توجيهها حيث أنه يقبل تفعيل البديع والصنعة في القصيدة ولكن بضابط وهو الاحتكام إلى الوسطية في كيفية النظم التي لا تترك العمل الشعري يفقد توازن مسيرة المشروع الإبداعي. ولذلك فان عملية تقبل الشعر المحدث كانت غالبا ما تحدث في سياق القيم الفنية للشعر القديم [1].

وبذلك تبرز إشكالية الحداثة في عدم قبول الشعر الجديد إلا بمراعاة الشعر القديم. ولذلك لم يعد الشعر المحدث قادرا على اكتساب مشروعيته الفنية بعيدا عن النموذج المثالي المتقن المتحقق في القصيدة القديمة [2].

وبذلك نقرأ في نبرات خطاب النهشلي تكريس القول بصحة النظرة النقدية القديمة لاسيما في ما يخص عنصري التشبيه والاستعارة كما ينتقل إلينا الإحساس من معاني نصه الرغبة في الحفاظ على المستوى الجيد للشعر لتحقيق الإبداع وذلك من خلال المحافظة على جودة لغته. فالنهشلي لا يرفض لغة المحدثين، بل يتقبلها ويوجهها بما يحفظ لها سلامتها ويضمن لها إبداعياتها.

---

1 – محمد مصطفى أبو شوارب ، اشكالية الحداثة ، ص 38 .

2 – المرجع نفسه ، ص38 .

ولقد استثمر النهشلي التحول الذي يطرأ على المجتمعات مكانيا وزمنيا، في تكريس معايير ما يمكن تسميته بالإبداعية المحافظة أو النموذج الأمثل إن صحّ التعبير، والتي تستمد ملامحها الفنية من معطيات القصيدة القديمة والتي حظيت بإجماع العلماء بالشعر، دون إغفال مؤثرات العصر وذوقه، وهنا تدخل عبقرية الشاعر.

كما ينظر النهشلي في كيفية صناعة نموذج يحافظ على أصالة التعبير الشعري و مسايرة العصر، وإبداعية الشاعر تظهر من خلال تخيره للألفاظ التي لاهي حوشية مستكرهة ولا هي مولّدة منتحلة مبتذلة ، وأن يوظف الصنعة بمعقولية ، هذا من حيث الصنعة أما على مستوى الصورة فإنه يستثمر التشبيه والاستعارة آخذا بعين الاعتبار العلاقة القائمة بينهما لإحداث التأثير في المتلقي , ويعول الناقد عبد الكريم على قدرات الشاعر في التحكم في تقنيات وعناصر الإبداع من أجل إبداعية المنجز الفني.

و لعلّ هذا النص يعبر عن جهد الناقد عبد الكريم في رسم تصوره لمفهوم الإبداع وضبط عناصره. فهو صاحب نظرة عميقة تنظر إلى نظرية الإبداع ، لأنه لا يرى الإبداع يبتر ويجتث عن أصله وأن يعيش مبتورا عن جذوره ، بل أنه يراه نتيجة جهود كثيرة ومسيرة فنية فيها نضال, فهي مسيرة تاريخية طويلة في أمة عرفت بالبيان وعشقها للكلمة الجميلة، واهتزازها لوقعها، وهي أمة عرفت أيضا بتاريخها الثقافي والحضاري، وعبر هذا الطريق الشاق والطويل رسم المبدعون من الشعراء نهجا له، وصبغوه بلون يميزه عن غيره في ألفاظه ومعانيه وتشبيهاته واستعاراته وأمثاله ونوادره .

فالوسطية التي يدعو إليها النهشلي هي « أن يكون فن الشعر متصلا في سماته وخصائصه بين السابقين واللاحقين »[1]، ليتحقق الوصل بين الماضي والحاضر وكذلك المستقبل ،فالنهشلي يؤمن بالمنطلق الصحيح وهي القاعدة الصلبة التي يتوكأ عليها الشعر

---

[1] – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي ، دراسة نصية –نقدية– تحليلية – مقارنة ، الشعر والشاعر، منشأه المعارف ، مصر، 1985، ص 38.

أو المرجعية الثابتة الركائز من تراث الأدب ذلك لأن المحدثين ومنهم بشار بن برد كان في أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة أي في أساس الخروج على الأصول القديمة[1].

إن مفهوم الاستواء والوسطية عند النهشلي تعني قدرة التحكم في عناصر الإبداع ومن أولى هذه العناصر حسن اختيار الألفاظ التي تنسجم مع العصر فيتجنب الوحشي الغريب منها والمستكره لأنه لا يناسب العصر الحديث بل لأنه يعبر عن المجتمعات الماضية والبيئة البدوية علما بأن المجتمع عرف نقلة حضارية من البداوة إلى الحضارة، وعرف روح المدنية ، فيستلزم اختيار الألفاظ التي تعبر بصدق عن المجتمع والتي تدل على الرقة والسهولة وتجنب الألفاظ التي تدل معانيها على الخشونة والغلظة التي تعكس بصدق المجتمع البدوي.

لقد أراد بعض الشعراء المحدثين أن يكسبوا لغتهم الشعرية لونا صحراويا باستعمال ألفاظ البادية، ربما رغبة في إرضاء النقاد والجمهور المتذوق لشعرهم أو رغبة في إثبات قدراتهم ومعرفتهم بطرق الأوائل فوقعوا في التكلف والإغراب ، وهذا من شأنه أن يطمس من محاسن الشعر، كما فعل أبو تمام « فانه من بين المحدثين الذي عمل على الاقتداء بالأوائل في الكثير من ألفاظه فقُبِح في غير موضع من الشعر»[2].

فمن عيوب شعره التكلف ثم الخروج به إلى التوعير والقبح . وأما على مستوى الصياغة فلا بد أن يتجنب التكلف لأنه يطلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه ، فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد وتنولت ألفاظه من بعد فهو متكلف[3] .

إن سلامة التركيب من التكلف والتصنع مجاراة للقدماء هو أهم ما ركز عليه النهشلي لأنه من عناصر الإبداع، فان حسن صياغة البديع، وحسن التوسط والاستواء في تناوله في

---

[1] – أدونيس ، الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ، ج2، دار الساقي ، بيروت – لبنان ،ط9، 2006 ،ص114.

[2]– الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص26.

[3]– أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص55.

القصيدة يضمن جودة الشعر وسلامته من الإفراط والتوعر موافقا قول ابن قتيبة « والمتكلف من الشعر وان كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم ، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه »[1]. إن الوسطية تكمن في اختيار الأسلوب الأمثل لأن النقاد لطالما اتهموا الشعر المحدث بالتكلف وربما كان هذا الإتهام موجها في المقام الأول إلى شعر البديع [2] .

يقول الجرجائي « وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا موقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط »[3].

إن الإغراق في البديع جعل النهشلي يدعو إلى حسن التوسط في الأخذ بينه وبين الطبع ومن هنا يأتي استحسانه للظواهر البديعية التي يتقاسمها الطبع والصنعة وتنأى عن الإغراق في التكلف في ضوء مذهب الأولين وطريقة القدماء. فقد كان البديع هو المرتكز عند المحدثين بحيث انحصر مجال اختيارهم له في اللفظ وتشكيله وتزيينه بمختلف الألوان البديعية فأصبح البديع هو المشروع الذي يدل على التميز والإبداع لذلك أسرفوا و تفننوا فيه، فلما استنفدت المعاني من طرف القدماء، لجأ هؤلاء إلى الشكل واعتبروه العينة المناسبة التي يشتغلون عليها ويظهرون قدراتهم من خلالها ، كما ساعد التطور الحضاري الذي شهدته البيئة في تثبيت هذه الرغبة في تشكيل كل ما يحيط الإنسان من مظاهر الحياة وبهرجتها وطالت الشعر أيضا.

---

[1] – ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج1، ص86 .

[2] – محمد مصطفى أبو شوارب ، اشكالية الحداثة ، ص27.

[3]– الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص39.

لقد أخذ التبليغ قسطه من منظومة النقد العربي لأن المبالغة في اختيار البديع تجر النص الشعري إلى التعقيد وغموض المعنى الذي يخل بالبلاغة والفصاحة، فالإ بلاغية لها شروط تفرضها قواعد اللغة وأعرافها التركيبية باعتبارها أساسا ثابتا لا يمكن الخروج عليها ويفرضها كذلك الإبداع الفني لأنها من بين وظائف توصيل المعنى والبعد عن الإسفاف به.

وكان حذيفة بن محمد الطائي وهو من العلماء يقول: «أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال»[1]، وكذلك عيب شعر أبي نواس حيث قال صاحب الموشح أن العتابي ذكر أبا نواس فقال: « هو والله شاعر طريف، مليح الألفاظ إلا أنه أفرط في طلب البديع »[2]. وأيضا من بين القضايا التي روّج لها المتنبي ويطعنون بها على شعره ويسقطونه ، بعد اللحن والخروج على اللغة والفساد والإحالة والتعقيد في اللفظ وغموض المعنى المراد وبعد الاستعارة، الإفراط في الصنعة ثم العلو[3].

إن مفهوم الاستواء والوسطية عند عبد الكريم هو الذي يحد من طغيان الصنعة على الطبع، والسجية على التكلف، ويحسن الشاعر التصرف في الألوان البديعية حسب ما تقتضيه الضرورة ويطلبه الخاطر لأن الشعراء تباينوا في نسبة إنفاقهم للبديع « منهم من ترقى إلى ما هو أشق وأصعب، فلم تقنعه هذه التكاليف في البلاغة، حتى طلب البديع من الترصيص والتسجيع، والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء في النظم وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة إلى وجوه أخر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع »[4].

لقد شكّل البديع كمشروع شعري أهمية عند الشاعر المحدث باعتباره المشروع الذي يضمن تميزه وإبداعيته في ظل تطور فكري وثقافي يسمح بحرية التفكير والتعبير والتجديد وقد استوعب الموقف النقدي النهشلي هذا التطور الحضاري العظيم الذي طرأ على المجتمع

[1]– المرزباني ، الموشح ، ص 344 ، والآمدي ، الموازنة ، ج ، 1ص20 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 310.

[3] – ينظر: الجرجاني ، الوساطة بين المتني وخصومه ، من ص82 إلى 415.

[4] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، ج1، ص9.

العربي لذلك لم يرفض الحداثة بل وجهها توجيها يتماشى مع رؤيته لمفهوم الإبداع في أخذه بمبدأ الاستواء أو الوسطية.

ويتضمن عناصر الإبداع التي تناولها النهشلي عنصري التشبيه والاستعارة باعتبارهما يمثلان جوهر الإبداع الفني وأساسيات البلاغة في تشكيل الصورة الفنية حيث يقول: « والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس... ويتضمن المثل السائر والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة »[1] .

لقد اختار النهشلي مقاييسه النقدية التي كانت شائعة عند العلماء الأوائل بالشعر وعلى عمود الشعر ، فكان الحكم على الجودة أو الحسن بمقدار تحقق هذه المقاييس فعمود الشعر يمثل المحك الذي من خلاله يميز بين أنواع الشعر، فيميز الناقد بين ما هو تليد قديم وبين ما هو جديد مبتكر، وبين الصحيح الذي ينسب لأصحابه بالجدة والأصالة وبين المزيف، وبين المطبوع والمصنوع ومزية السمح على الصعب.

فلعمود الشعر فضيلة التأمل والتميز والوصول إلى حقيقة الواصف الشاعر إن كان صادقا أو عمد إلى الغلو والكذب، وهذا ما أثبته المرزوقي فالواجب: « أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليدُ الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزّيّفين على ما زيَّفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيّ السمح على الأبِيّ الصعب » [2] . وتظهر عناصر الإبداع التي اختارها النهشلي واضحة في قائمة عناصر عمود الشعر والتي قد حدّدها المرزوقي: «إنمّا كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ و استقامته، والإصابة في الوصف–ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات– والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم في التئامهما على تخير

[1] – العمدة ، ج1 ، ص80.

[2] – المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ج1، ص10.

مـن لذيـذ الـوزن ومناسـبة المسـتعار منـه للمسـتعار لـه، و مشـاكلة اللفـظ للمعنـى وشـدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر»[1].

إنّ فهم النهشلي لطرائق القدامى في صحة المعنى كان وراء تفضيله لها التي تبرز قيم الشعر عنده . فقد رأى أن الشعر العربي القديم يحوي أمثالا شاردة تتردد في مواضع لائقة فيه فأحبها وشجعها كما أحبها النقاد غيره و شجعوا على إيرادها في الشعر بالشكل الذي كانت تأتي عليه أي شيئ من قصد و التملح[2] وتستحب في المثل أن يكون أفضله أوجزه وأحكمه أصدقه[3] , فهذه الأمثال في الشعر نبذ تستحسن ونكت تستظرف[4]، فيستحسن عدم الإسراف فيها كي لا تدل على التكلف.

فإن كان الإبداع هو شمس حياة الشاعر كما يراها باشلار فإن الصورة الفنية هي شمس حياة الشعر التي تشرق في كل جنباته فإنها تفصح عن ميلاد صور جديدة فيها نبض الابتكار ودفق الإبداع.

وإذا كانت لغة الإبداع تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير، فالشاعر يشكل لغة معانيه تشكيلا يرتقي به من مرتبة العاديين إلى مرتبة خاصة الخاصة، لما يحدث فيه من خصوصية وتأثير.

و(المثل السائر) يعبر عند عبد الكريم عن مقياس نوعي في الأداء الشعري، وهو يقصد به التفرد والتميز فالمثل السائر شائع بين الناس ، والذوق العام أولع بالأمثال السائرة وتداولها لان فيها تجربة الشاعر فكلما كثر نتاجه زادت أمثاله السائرة ، وإن كثرتها هو بحث في مصطلح الفحولة الذي أشار إليه الأصمعي في معنى غلبة صفة الشعر على باقي

---

[1] – المرجع السابق ، ص10.

[2]– عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق، ص25.

[3]– العمدة ، ج1 ، ص236.

[4]– المصدر نفسه ، ص 241.

الصفات فأمثال الشاعر تتركز فيها التجربة بعبارة مطبوعة تجلو المعنى في أحسن معرض[1], والأبيات السائرة تعبر عن انفراد الشاعر بالمعانى التي يجعلها النقاد العرب عنوانا ومعيارا للأصالة والإبداع , فالمثل هو تلك الإشراقة الشعرية التي تلوح للشاعر في سماء الإبداع فينفرد بها بيت دون سائر أبيات القصيدة وإن كثرتها لدليل على الاهتمام بالمعنى وكيفية عرضه وآدائه.

إن « الصور الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير »[2] . إن الأهمية التي اكتسبتها الصورة منذ القدم تكمن في طريقة عرضها للمعنى وكيفية تقديمه للمتلقي فيتأثر هذا الأخير بدوره ويستجيب لهذه الخصوصية التي تحدثها الصورة في المعنى عن طريق الخيال الذي تغذيه فهو الذي يقوم بعملية التفكيك والتفتيت ثم التركيب وإعادة التنظيم والبناء من جديد [3].

وهو الذي يضيف معاني جديدة من خلال التجارب الجديدة التي يعيشها الشاعر، فالخيال لا ينفصل عن الواقع المحسوس بل ينطلق منه كي يصل إلى مستوى التركيب والخلق.

إن كيفية بناء الصورة تؤكد على حذاقة المبدع كما أشار إلى ذلك النهشلي وعلى فاعلية اللغة والفكر، ولن تصل الصورة إلى فاعليتها إلا من خلال معرفة عيارها فبالنسبة لقسمها الأول في التشبيه ، « وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما

---

[1]– محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، ج2 ، الدار العربية للكتاب ليبيا–تونس ،1984 ، ص32 .

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص323.

[3] – كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، 2009 ، ص142.

ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس. وقد قيل أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر ،وتشبيه نادر، واستعارة قريبة »[1]. ومن هنا تتحرك الدلالة في الصورة من الأدنى إلى الأعلى فيصبح المشبه به أكثر تمكنا من الصفة المقصودة من المشبه.

إن وظيفة التشبيه تتمثل في الوضوح والشرح و الإبانة وذلك لاشتراك المشبه والمشبه به في أكبر عدد ممكن من الصفات لا كلّها. وإثارة انتباه المتلقي « وأمّا فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيئ، فأنها تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه وذلك أو كد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه »[2]، فقد أراد النهشلي من الإصابة في التشبيه أن يعمل الشاعر على اصطياد صفات المشبه به القريبة من المشبه وهي تدل على بلاغة الصورة وتأثيرها ذلك أن الإصابة هي التي تحقق الإبانة والكشف عن المعنى بطريقة تقرب البعيد .

وقد تبلور مفهوم الإيضاح و الإبانة في الدراسات القرآنية وفي النقد العربي . ويأخذ المتلقي حيزا كبيرا من اهتمام النهشلي وغيره من النقاد في إيضاح المعنى وتقريبه له ويؤكده ابن رشيق « وسبيل التشبيه إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له– إن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمّة، فتقول في المدح تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، وما أشبه ذلك فإذا أردت الذمّ قلت مسك كالسّكِّ أو التراب،ويا قوت كالزجاج أو كالحصى، لأن المراد في التشبيه ما قد مته من تقريب الصفة وإفهام السامع، وإن كان ما شابه الشيء من جهة فقد شابهه الآخر منها. »[3].

---

[1] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، ج1 ، ص11.

[2] – ابن الأثير، المثل السائر، ج2 ، ص123.

[3]– العمدة ، ج1، ص244.

ويفضل النهشلي من التشبيه ما كان مصيبا واتفق عليه العلماء وهو التشبيه الحسن الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح، وأما التشبيه القبيح الذي لا يرتضيه « وهو الذي يخرج عن الإصابة وهو إخراج الظاهر فيه إلى الخافي والمكشوف إلى المستور والكبير إلى الصغير »[1] , وفي هذا أيضا تكريس للحسية أو المادية التي تخدم فكرة الوضوح.

أما القسم الثاني من الصورة عند النهشلي وهي (الاستعارة) وشرط فيها الكريم الحسن وعيارها « الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عمّا كان له في الوصف إلى المستعار له »[2].

إن العمل الشعري تعبير استعاري، وهي تكسب الشعر جمالا وتقويه، فطبيعة نظام التفكير الشعري يعتمد أسلوب الاستعارة والتي تقوم على جمع عناصر متشابهة وغير متشابهة.

تعبّر الاستعارة عن الخبرة البديهية القويه وتؤصل الذكاء الفردي، وتعطي للفكر حيوية وحركة [3]. إن تكريس معنى الوضوح عند النهشلي يظهر من خلال طلب المثل السائر والتشبيه والاستعارة باعتبارها عناصر مكونة لعمود الشعر وأيضا هي أهم العناصر الممثلة للإبداع.

وإنّ الاهتمام بالجانب الحسّي من أجل الوضوح والكشف هو الذي جعل الصورة تكرّس نفسها في مدى صدقيتها في نقل الواقع والإبانه عن المعنى المرجو. ويبقى مدلول الصورة عند حدودها الحرفي لا يتجاوزه التصريح إلى الإيحاء.

---

[1]- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص280.

[2] – المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ج1 ، ص11

[3] – كريب رمضان ، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، مصطفى ناصف نموذجا ، ص141.

وإذا كان التشبيه والاستعارة هدفهما هو الإبانة والكشف فالأولى أن يبينا ويكشفا عن جوانب خفية من نفسية المبدع الذي يمثل طرفا مهما في العملية الإبداعية لأن الصورة الحقيقية والنموذجية هي التي جذورها في اللاوعي كما يعتقد النفسيون، فالصورة الفنية تجتاز مناطق الحياة النفسية للمبدع حيث تأتي العملية الإبداعية لتكشف عن النفس وتجعلها تتجلى وتنبثق في الصورة الفنية[1].

ولقد غيّب الدرس النقدي العربي المشرقي والمغربي لحظة الدهشة التي يعيشها الشاعر أمام الواقع وفي تجاوزه له، فالأولى أن لا نحبس الصورة في التزيين والتنميق فتصبح باهتة، بل أنها في الحقيقة هي عماد التكوين الشعري، لذلك كان على النقد أن يطلق سراح المبدع للكشف عن باطن الأشياء الكامنة عن طريق إبداع الجديد.

إن عدم الفهم الصحيح لدور الصورة عن طريق التشبيه جعل النقاد يفهمون أن العملية هي مجرد طرف ينوب مناب طرف آخر كأن ينوب المشبه به في الدلالة على شيء. وإن مثل هذا الفهم العقلي للعملية الإبداعية لا يدرك سوى مظهرها الآلي الذي يقتل به العملية البيانية[2] .

- **النمط الأوسط : حسن الاستواء**

لقد أرشد ووجه النهشلي الشاعر إلى الاعتدال في أقسام الألفاظ التي ترتفع عن المبتذل السوقي و تنحط عن البدوي الوحشي. والتوسط بين الطبع والصنعة أي الاعتدال في أسلوب الشعر. ويرى أنّ هذا يتحدد في النمط المستوي في الأسلوب. كيف تحدد هنا لاستواء؟

إن منهج النهشلي يتحدد من خلال التطور الحضاري للمجتمع. ففي العصر الجاهلي كانت العرب تجري على عادة في ألفاظها على البدوي الخشن ، فكان جزلا, فلما ضرب

[1] – غادة الإمام ، جاستون باشلار جماليات الصورة ، التسوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت–لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص177.

[2] – حبيب مونسي ، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ص55.

الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى، ونشأ التطرب والتأدب اختار الناس في الكلام ألينه وأسهله .

وهكذا تطور الشعر صنيعة الظروف التاريخية والاجتماعية، ولكن النهشلي لا يقبل الأسلوب الضعيف الركيك بل يطالب بالوسطية وحسن الاعتدال فيه وهو يوفق بين التراث و التطبيق ويمزج عمود الشعر مع البديع.

- **المقياس النوعي والبحث عن الإبداع :**

استوجب المقياس النوعي البحث في تميز الشعر وانفراد الصورة والتعبير، فالمقياس النوعي تحليل، في جوهره تفكيك عناصر العمل الشعري إلى المواد الأولية المكونة له ليبين شخصية الشاعر المتميزة المبدعة من خلال تركيب اللغة بصورة مبتكرة.

و بذلك نستنتج أنّ:

النهشلي لم يرفض الحداثة بل حاول توجيهها. فهو يؤمن بأن الشعر يحقق الإبداعية عن طريق عناصر وهي اللغة والبديع والصورة الفنية.

يطمح النهشلي أن يصل إلى النموذج الأمثل في الشعر الذي لا يتحقق إلا عن طريق تحقق الاستواء والوسطية. وتعني الوسطية عنده حسن التصرف في الأخذ بين الأصالة والحداثة.

يؤمن بالعصرية وأثر الزمان وذلك من خلال صدق تعبير الشعر ويرى أن الإبداع الحقيقي هو الذي يضمن الخلود والاستمرارية لنفسه، كما يؤكد على دور المبدع في حسن التكيف مع واقعه وتراثه.

_ الحصري (ت:413هـ)

يبدو أن الحصري يميل إلى شعر المحدثين ويظهر هذا الميل من خلال اختياراته حيث جعل جلها للشعراء المحدثين والمعاصرين، متأثرا في ذلك بالاتجاه الجديد في التأليف في عصره والذي بدأ يميل إلى جمع أخبار المحدثين وأهل العصر ، ولأن الشعر القديم أصبح كثير التناول والشيوع والتداول على ألسنة الناس ، حيث يقول في مقدمة كتابه: « وقرنت الفصول بالأصول، وضممتُ الأشعار إلى الأخبار، ووشحتها بالمستندر والمختار من كلام ملوك النظم والنثر من أفراد أهل العصر الذين قهروا السابقين وبهروا اللاحقين، بكريم عنصر البلاغة وصميم جواهر البراعة، والتهاب الإبريز* في إغراب التطريز** »[1]

فقد اختار نصوص المحدثين لأنهم في رأيه قهروا القدماء ببلاغتهم وبراعتهم ، ولأن القديم أصبح كثير التناول .

ويتضح أنه يميل إلى النصوص الجديدة غير المكررة أي القديمة المروية المتداولة حيث يقول: « والنفوس طبعت على استطراف ما سمعت، مما لم يتكرر فيتكدر ويتوإلى على الأسماع، فتمجه الطباع و تكثر روايته، فتمل حكايته.. »[2] و كذلك فان النفس تميل إلى ما هو أقرب منها ممّا بعُد عنها .

وقد عبر الحصري عن رأيه بكل صراحة أيضا في مقدمة مصنفه زهر الآداب إذ يقول: « وفيهم من أدركته بعمري، أو لحقه أهل دهري، ولهم من لطائف الابتداع، وتوليدات الاختراع، أبكار لم تفترعها الأسماع، يصبو إليها القلب، والطّرف، ويقطر منها الملاحة والظّرف وتمتزج بأجزاء النفس وتسترجع نافر الأنس... »[3] فأشعارهم فيها من الجدّه والابتداع والتوليدات لم يسبق أن سمعتها الآذان، فيميل إليها القلب والعين وتصلح للأنس لقد ارتقى أدب المحدثين إلى هذه المنزلة عند الحصري ولذلك فهو يشير في مواضع كثيرة إلى المعاني

---

[1] – الحصري ، نور الطرف ونور الظرف،تحقيق لينة عبد القدوس، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط1، 1996، ص102 .

*– الابريز: الذهب الخالص والمراد جودة أدب أهل العصر ونفاسته.

**– التطريز: الصناعة والطريقة في العمل والمراد غرابة وجدة هذا الأدب.

[2] – الحصري ، نور الطرف ونورالطرف ، ص 102.

[3]– الحصري ، زهر الآداب وثمر الألباب ، ج1 ، ص04 .

المولدة والمخترعة عندهم رغم انحدارهم من أصول أعجمية ويحث العرب على احتذاء طريقتهم في ما يخص أدوات البلاغة اللازمة للناشئ يقول: « فأولاهما بعد إقامة اللسان حفظ كلام أمراء البيان، وبخاصة أهل هذا الزمان، إذ النفس أقرب إلى ما قرب منها ممّا بعد عنها، وهي أحق وأحجى أن تكون لإدراكه أرجى، ولاسيما إذ رأى العربي الصريُح نطق العجم باللسان الفصيح،في ألفاظ لو اجتليت جواهرها، واجتنيت زوا هرها لكسدتْ صناعة الحُلَى والحُلَي... فكثير مما أوردتُ عليك من روائع حكمهم وبدائع كلمهم أعاجم، درت لهم الفصاحة بغير عصاب، وسبقت إليهم الرجاجة بغير اغتصاب، إذ علموا ما آية معانيها وكيفية مبانيها »[1].

ففي نص الحصري تصريح واضح يكشف عن تفضيل صاحبه لشعر المحدثين لاعتبارات فنية على الشعر القديم دون وضع اعتبار لمعيار الزمان وهذه نظرة نقدية في غاية الأهمية ، لأنها تخرج الناقد المغربي عن دائرة التعصب للقيم التي طغت لفترة طويلة على المؤلفات النقدية ، ولقد أثرت نظرته هذه إلى القديم والجديد في تلامذته وبذلك يحتكم الحصري إلى معيار الجودة الفنية في حكمه النقدي دون أن يعطى أهمية للزمن أو التعصب للشعر العربي القديم.

ويورد الحصري خبرا يعرض فيه تعصب شيوخ اللغة والأدب لكل ما هو قديم وتتكرهم لكل ما هو جديد فقد جاء في كتابه زهر الآداب عند الحديث عن شعر أبي نواس، فقال: « وروى أبو هفان قال: كان أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي يطعن على أبي نواس، ويعيب شعره، ويضعفه ويستلينه، فجمعه مع بعض رواة شعر أبي نواس مجلس والشيخ لا يعرفه، فقال له صاحب أبي نواس: أتعرف أعزّك الله–أحسن من هذا وأنشده: ضعيفة كرَّ الطرف...،فقال لا والله، فلمن هو؟ قال للذي يقول:

"رسم الكرى بين الحفون نحيل عفى عليه بكا عليك طويل
يا ناظرا ما أقلعت لحظاته حتى تشحط بينهن قتيل

[1] – الحصري ، نور الطرف ونور الظرف ، ص394.

فطرب الشيخ، وقال : ويحك لمن هذا؟ فو الله ما سمعت أجود منه لقديم ولا لمحدث!فقال: لا أخبرك أو تكتبه، فكتبه وكتب الأول، فقال الذي يقول:

ركب تساقوا على الأكوار بينهم كأس الكرى فانتشى المسقي والسّاقي

كان أرؤسهم والنوم واضعها على المناكب لم تخلق بأعناقي

فقال لمن هذا؟ وكتبه فقال: "للذي تذمه وتعيب شعره، أبي علي الحكمي!قال: أكتم علي، فو الله لا أعود لذلك أبدا »[1] .

ويمثل الحصري بأبي عبد الله وهو واحد من رواة الأشعار ومن شيوخ اللغة والأدب الذين تعصبوا للقديم ويطعن على أبي نواس ويحط من قيمته الفنية لأنه شاعر مولد محدث، أراد التجديد، إلا أنه يجد في قرارة نفسه إعجابا ولذة. قبل التعرف على قائله إنّ الحصري عندما يورد هذا الخبر فإنما يريد أن يلوم على هؤلاء الشيوخ الذين يرفضون الموّلد وينكرون عليه جودته و ابتداعاته واختراعاته.

- ويعلق بشير خلدون على موقف الحصري من القديم والحديث ويراه مقصرا في هذه القضية التي شغلت جزءا كبيرا من العصر الذي عاشه، وكان وهو اللغوي و الأديب أن يطرحها بكيفية تكون في مستوى القضية وأهميتها ومن هنا يرى بشير خلدون أنّ الحصري لم يكن يرغب في اتخاذ موقف واضح تجاه هذه القضية حتى يكسب ثقة المتعصبين للقديم وصداقة أنصار الجديد والمجددين أنفسهم [2] , وهي من المآخذ التي تؤخذ على الناقد الحصري في عدم تصريحه الواضح بميله إلى إتجاه معين أو تفضيله لشعر المحدثين .

ومايحسب له أنه أورد نماذج من شعر المحدثين ،وبهذا الصنيع شارك في توجيه نظر الشعراء والنقاد إلى مبدأ الاجادة ، وأن مبدأ الزمن ليس كافيا في صنع الإبداعية .

_ القزاز (ت:416هـ)

---

[1] – الحصري، زهر الآداب ، وثمر الالباب ، ج1 ، ص294– 295.

[2]– بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1981 ، ص186.

أما أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز النحوي، فقد عرض من خلال كتابه الضرائر الشعرية لهذه القضية، فكان عرضه للضرورات الشعرية والرخص التي تكاد تكون مقصورة على شعر المولدين، لما يتعرض له بعضهم من هجوم من طرف نقاد عصرهم أو منافسيهم من الشعراء، وبيّن القزاز أن هذا الهجوم تحركه دوافع خفية لا أساس لها من الموضوعية، و أن المتعصبين ضدّ المحدثين لو تأملوا هذا الشعر جيدا لربما أنصفوه، وقد يكون صحيحا لا يشوبه عيبا.

والضرورة الشعرية مصطلح يطلقه النقاد والنحاة العرب القدماء على عديد من الظواهر اللغوية المختلفة التي نجدها موزعة مبثوثة في أبواب النحو والصرف معا ونجدها كذلك في كتب النقد.

فقد ظن النقاد والنحاة أن الوزن والقافية يلجئان الشاعر إلى ارتكاب ما هو غير مألوف في النظام اللغوي وقد اختلف النحاة في مفهوم الضرورة الشعرية اختلافا غير قليل فقد ذهب بعضهم إلى إطلاقها على كل ما جاء في الشعر سواء كان للشاعر عنه مندوحة ، أم لا، ومنهم من رأى أنها ما يضطر الشاعر إليه اضطرارا بحيث لا تكون له عنه مندوحة وفيهم من انتهى إلى تسمية الضرورة ما هو إلا خطأ ومحاولة الاعتذار عنه تكلف لا داعي له ، ومنهم من رآها رخصة.

يوضح القزاز في مقدمة كتابه طبيعة هذا العلم ويطالب الشعراء بضرورة الاطلاع عليه، ليعرفوا ما يجوز لهم عند الضرورة حتى يكون حجة في شعرهم إن وقع فيه من الضرورات فقال واصفا هذا العلم :

« وهو باب من العلم لا يسع الشاعر ولا يستغني عن معرفته ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه من استقامة قافية، أو وزن بيت أو إصلاح إعراب وذلك أن كثيرا ممن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره، أو

لطالب من نظرائه ،فيه تقديم أو تأخير، أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه والطعن على علمه، والإجماع على تخطئته ولو نظر بعين الحق لعلم أن ذلك لا يخرج إلا من وجهين : _ إما أن يكون ذلك جائزا لعلل تغيبت عنه ، ولم يبلغ النهاية من علمها ، وهو كذلك ووهمه الذي لعله إذ نبه عليه أو أعاد نظره فيه رجع عنه إلى الصواب وتخطاه إلى ما لا مطعن فيه من الكلام ، إذا كان غير معصوم من الخطأ ، ولا ممنوع من الذلل فليس للناظر في الأصول مع تأخره عن الإحاطة بسائر الفروع الهجوم على ما لعله جائز عند المتقدمين في العلم ،الناظرين بعين الحق»[1].

وقد ضرب القزاز أمثلة كثيرة للمآخذ التي أخذها النقاد على الشعراء المحدثين. مبررا ما وقع في أشعارهم من ضرورات مستدلا أحيانا بالشعر القديم على وجودها فيه.

ومن أمثلة هذه المآخذ ما أخذ على أبي نواس في قوله:

نبِّه نديمكَ قَدْ نَعَسْ   يسقيكَ كأسًا في غَلَسْ

حيث قالوا: « كان الوجه: يسقك لأنه جواب الأمر، وهو جزم تسقط له الياء من يسقيك كما تقول في مثله ارم زيد يرمك، فتحذف الياء للجزم.

وهذا على ما أصِّل في الكتب المختصرات على ما قيل، غير أن لجوازه وجها من العربية وهو أن الشاعر له أن يجري المعتل مجرى السالم فيتوهم أن الياء كانت متحركة وأنه أسكنها للجزم على أصل ما في السالم ومثله قول الشاعر:

ثمَّ نادى إذا دخلتَ دمشْقًا   يا يزيدُ بْنُ خَالِدِ بْنِ يزيدِ

[1]– القزاز، ضرائر الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ومحمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف، الإسكندرية،1973، ص29.

فقال: نادى وهو أمر فأثبتت الياء على ما ذكرنا، وهو كثير يمر في داخل الكتاب»[1].

والقزاز في تعليقه على هذا البيت يبين أن قول الشاعر له وجه من الصحة. ويأتي بمثال يدل على استعمال هذه الضرورة في الشعر العربي، ويبين أن الأمثلة التي تتشابه مع هذا البيت تبلغ عددًا كبيرًا تأتي مبثوثة في ثنايا كتابه.

ومن المآخذ التي علق عليها القزاز ملتمسا لها وجها من الصحة ما أخذ على الشاعر أبي تمام في قوله:

من كلِّ أظْمىَ الثَّرى والأرضُ مُحْلِقة ومقشعِّر الربَّا والشمسُ في الحملِ

حيث قال من انتقده: « والوجه ظمآن الثرى لأنَ الواحد ظمآى كعطشان وعطشى. وإن كان كما زعموا فان للشاعر أن يرد مذكر فعلة إلى مذكر فعلاء، إذا كان كل واحد منهما مقيسا على صاحبه، وذلك أن فعلان هذا مضارع لفعلاء فالألف والنون في آخره كالهمزة والألف في آخر فعلاء، وخالفوا بين مذكره ومؤنثه، كما خالفوا بين مذكر أفعل ومؤنثه في اللفظ فلما اضطر أجرى مذكر فعلى مجرى مذكر فعلاء، وأيضا فإن العرب تقول: رهج أظهى إذا كان أسمر، وقناة ظمياء إذا كانت كذلك فيجوز يكون المعنىَ: من كل أسود الثرى والأرض محلقة ألا تراه أسود لمحله، وذلك يدل على الجدب فيكون هذا لا ضرورة فيه » [2] .

وهكذا يقدم القزاز تفسيرا لبيت أبي تمام بتفسيرين، فأما الأول فهو يجيز له فيه رد مذكر فعلى إلى مذكر فعلاء ضرورة، وأما الثاني فيجعل أظمى بمعنى أسود مما ينفي عنه المآخذ ولا يدخله في الضرورة.

---

[1]- المصدر السابق ، ص 30-31 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 35 .

وقد أكثر القزاز من إيراد الأمثلة التي عاب النقاد فيها الشعراء دون أن يلتفتوا لما في هذه الأمثلة من وجوه الصحة التي قد تخرجها من نطاق الخطأ وبذلك تحميها من سطوة النقد.

وقد تكفل بالردِّ على أقوال النقاد فيها، وحاول أن يبيّن ما فيها من أوجه الصحّة، وقد كان في هذا الصنيع تسامح من طرف القزاز مع الشعراء إلى حد بعيد، فهو يبدو حريصا على تبرير ما جاء في شعرهم من ضرورات التي أخذها عليهم النقاد، مبينا صحتها أحيانا أو من خلال استخدام العرب لها في شعرهم أحيانا أخرى.

لقد ذكر لنا القزاز المآخذ التي أخذت على الشعراء عامة القدامى منهم والمحدثين دون أن يفرق بينهم، وهو بذلك يشير إلى عدم اختصاص أو تمركز المآخذ على فئة من الشعراء دون فئة أخرى أو على شعراء زمن دون شعراء زمن آخر ، فكما أخذت وسجلت المآخذ على الشعراء المحدثين فكذلك فقد أخذت على كبار الشعراء الفحول القدماء. وكان القزاز في إيراده لأمثلة تتناول المآخذ على المحدثين والقدماء منصفا للفريقين، متسامحًا وحريصا في تبرئتهم من تهم نسبت إليهم وإلى شعرهم الذي ينتقص من قيمته.

فقد اختلف القدماء في الضرورة فبعضهم رأى أنها ما وقع في الشعر مما لم يكن للشاعر منه مندوحة له[1] ، وهي عند جمهور النحو يين مخالفة المألوف من القواعد في الشعر سواء ألجأ الشاعر إلى ذلك بالوزن والقافية أم لم يلجأ , وقد قسموها إلى ضرورة حسنة وضرورة مستقبحة ولهم في ذلك مصطلحات أخرى, هي العدول أو التوسع أو الرخصة أو الترخص[2].

[1]- ينظر: جلال الدين السيوطي، الاقتراح، ص 46 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص45.

ويدخل نقد القزاز ضمن ما يسمى النقد اللغوي التطبيقي « وهو تفحص لغة الآثار الأدبية، ومحاكمة صوابها، وخطئها، وجودتها، ورداءتها »[1]. وهو واحد من أبرز مظاهر النقد عند العرب ومن بين العوامل التي ساعدت على تطوره التعصب للقديم والخصومات النحوية والرواية.

ومن أهم مقاييس النقد اللغوي التطبيقي هو الحكم بالصحة أو الخطأ ويكون ذلك بتتبع أخطاء الشاعر ومخالفته للأصول اللغوية الفصيحة من حيث فصاحة الألفاظ وخلوها من الأخطاء الصرفية وخلو التراكيب من الأخطاء النحوية أو الضعف في التركيب، إذ السلامة من العيوب واجبة ولقد انتبه النقاد إلى أخطاء الشعراء التي تدور حول التذكير والتأنيث والاشتقاق والمصادر والإعراب والتعريف والتنكير. فنظروا إليها على أساس أنها مخالفات ولذلك كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالفات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها[2] .

ويمثل هذا النظر اللغوي في الشعر البدايات الأولى للحركة النقدية في العصور الإسلامية الأولى حيث بدأت تظهر ملامحه مع بدايات جمع اللغة خدمة للقرآن الكريم، فكان النقد اللغوي منصبا على الجانب اللغوي من حيث الخطأ والصواب في الأبنية والتراكيب والاشتقاقات والأعاريض. فقد انشغل القدماء ومنهم النحاة واللغويون بوضع قواعد النحو ووجود الاشتقاق والأعاريض التي جاء الشعر عليها واستنباط القواعد من الشعر كان يجرهم بالضرورة بحكم شدة احتكاكهم به إلى نقد الشعر لا من حيث عذوبته أو رقته أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول[3] .

---

[1]– أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر سوريا–دمشق ،ط1 ، 2010، ص 355.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر مكتبة الزهراء، القاهرة ، ط1 ، 1992، ص 24 .

[3] – طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، د ت ،ص 54 .

ويكاد علماء اللغة والنحو يجمعون على أن الشعر الجاهلي هو النموذج الأمثل من الناحية الفنية والعلمية فاستنبطوا منه القواعد والشواهد، والشاهد هو الدليل الذي يستدل به النحوي على صحة القاعدة .

إن تمسك علماء اللغة والنحو بالشعر الجاهلي وقيمه وأعرافه الفنية والقيم الجمالية يعبر عن موقف يرى أن القيم اللغوية الفنية ثابتة في هذا النموذج القديم غير قابلة للتحويل أو التحوير، وهو الذي قادهم إلى التعصب على الشعراء المحدثين.

فهذا المرزباني في موشحه ينقل عن أبي الحسن علي بن يحي قال كان إسحاق الموصلي لا يعد أبا نواس شيئا ويقول: « هو كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء، قال: فكنت أنازله فلا يحفل بذلك، فأنشدته يوما "وخيمة ناظور* ، قال: فما رأيت هش لذلكَ: فقلت: والله لو كانت لبعض الأعراب المتقدمين لكانت في أعيان الشعر عندك»[1].

وقال أبو نواس أيضا: « لو كان شعري كله يملأ الفم ما تقدمني أحد »[2].

وقد قاد تعصب العلماء والنحاة إلى الصدام مع الشعراء وفي قصة الفرزدق مع عبد الله بن أبي إسحاق من أشهر شواهد هذا الضرب من النقد اللغوي النحوي.

انصبَّ اهتمام النحاة على الدّرس الخارجي النّمطي الدائر حول القواعد التي تنتظم الكلام[3]. ولذلك انحصر جمعهم وتمركز عملهم حول ما يجوز وما لا يجوز في لغة الشعر دون أن يعطوا أهمية للقيمة الفنية. وبذلك فقد عملوا على عزل الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التي يرجون لها الإطراد[4].

---

* – الناظور: وهو الذي يحرس الزرع .

1 – المرزباني، الموشح ، ص 304 .

2 – المرجع نفسه ، ص 304 .

3 – أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص 36 .

4 – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص 24 .

لقد تناول القزاز في نقده الضرورة الشعرية وهي مبحث نقدي يمثل المستوى النحوي والعروضي باعتبار أن الضرورة الشعرية تقع بين ضرورة صحة القاعدة النحوية وسلامة القاعدة العروضية والبحث في الضرورات الشعرية هو مبحث نقدي في الأساس نشأ في كنف اللغويين والنحاة وهو مبحث لغوي لأنه ارتبط بضبط اللغة ونحوها فهو من صميم النقد اللغوي لأن النحاة حين وضعوا مقاييس اللغة اعترضتهم نصوص شعرية لفحول الشعراء لا تخضع لما وضعوه من مقاييس، ولذلك اضطروا إلى تخريج ذلك الشعر على الوجه الموافق لقواعدهم لاعتقادهم أن الشعر القديم ولا سيما شعر الفحول يعد حجة وعليه بحثوا في تعدد الروايات واختلافها لأبيات هؤلاء الشعراء التي وقعت فيها الضرورة أو إيجاد تخريج كي يبقوا على مكانة الشاعر.

إنَّ النحو والعروض علمان معياريان يشتمل كل واحد منهما على قواعد وضعت للحفاظ على الأداء اللغوي وبعده عن الخطأ وحفظ الوزن الشعري من الانكسار. ولهذا السبب كان انطلاق الناقد القزاز في نقده من نقطة أن الشعر محل اضطرار لأنه مقيد بالوزن، وإخلاص الشاعر لوزن قصيدته ومحافظته عليه يضطره إلى الانحراف باللغة عما تمليه قواعدها من نحو وصرف.

فالنحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكبير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإذ لم يكن منهم، وإن شذَّ بعضهم عنها ردَّ بها إليها[1]. فقد علم القزاز تعقب النحاة الشعراء وسلّطوا عليهم عصا القواعد وكلفوهم أكثر من طاقتهم من أجل طلب الشاهد ومنهم من يشتد به التعصب ضد المحدثين وحب التغلب فصاروا متكلفين ينظرون بكيفية جامدة للقصيدة ويهملون الذوق ويغفلون عن الطبع.

[1] – ابن جني، الخصائص، ج1 ، تحقيق محمد علي النجار ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط3 ،1986، ص 34.

لقد كانت الخصومة بين النحويين والشعراء منذ القرن الثاني الهجري ذلك لاختلاف منهجيهما، فمنهج النحويين يطالب بالمعيارية في اللغة أي الاستناد إلى القواعد القياسية بينما منهج الشعراء ولاسيما المحدثين منهم يريد الإبداع معتمدا في ذلك موسيقى الشعر ووزنه ولا مندوحة أن يخرج عن تلك القواعد القياسية التي صاغها النحويون.

إلا أن هناك من النحويين من أنصف الشعراء وعدَّهم أمراء الكلام فقد قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: « الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا »[1].

بل يجوز للشعراء مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفة ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه[2] . يتفق القزاز مع حازم الذي يسلّم الإمارة للشعراء حيث يقول:

« فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحّة، فإنهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه »[3].

ولذلك ومن أجل هذا سبق وأن دعا القزاز القيرواني كما دعا حازم القرطاجني بعده النحاة إلى التوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه بل إن الناقدين يريان من الأفضل أن لا يعترض عليهم في شعرهم إلاّ من كانت له الأهلية ولن تتحقق إلا بمعرفة أصول الكلام المعرفة الحقيقية وليس مجرد الادعاء وهم العلماء البلغاء الذين يدركون حقائق الكلام .

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، 143 .

[2]- المصدر نفسه ، ص143- 144 .

[3]- المصدر نفسه ، ص144.

وإن المآخذ التي أخذها النحاة على الشعراء تثبت ما ذهب إليه القزاز من ضرورة معرفة الناقد بدقائق اللغة، فقد أخذ النحويون على بشار بعض المآخذ الصرفية ولكنهم حكموا القواعد الصرفية ولم يحكّموا السّماع ولغات العرب ، فيتفق القزاز مع المرزباني

في هذا حسب ما رواه في الموشح: روى أبو حاتم قال: « كان الأخفش يطعن على بشار في قوله:

والآن أقصر عن سميّة باطلي   وأشار بالوجلى عليّ مشير

وفي قوله:

على الغزلى منّي السّلام فربّما   لهوت بها في ظل مخضرّة زهر

وقال: لم يسمع من الوجل والغزل << فعلى>> وإنما قاسهما بشار، وليس هذا مما يقاس، إنما يعمل فيه بالسّماع »[1] .

وقد رد الصولي على الذين يخطئون أبا تمام فقال:«فكيف خص أبو تمام وحده بذلك لولا شدة التعصب وغلبة الجهل؟ »[2]

ويرى الناقد القزاز أن كثيرا من المآخذ يحكمها الهوى والجهل، فأصحابها لم يستقصوا اللغة ولم يبلغوا بها المنتهى مع أن إمام النحاة سيبويه يقول: « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها »[3]. وابن جني حاول أن يقدم تفسيرا للضرورة الشعرية، إذ يبين أن الشاعر الذي يعمد إلى مثل هذه المخالفات هو الشاعر الجسور القوي لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النجاة وأبعد عن ملاحظات النقاد وليس في ذلك دليل على ضعف لغته لأنه ارتكب ما ارتكب إدلالا بقوته ورغبة في إحداث تأثير معين يقصد إليه بما فعل يقول:« فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف

---

[1]– المرزباني ، الموشح ، ص286– 287 .

[2]– الصولي، أخبار أبي تمام، ص 32.

[3]– سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، لبنان،ط1 ، د ت، ص32.

الأصول بها فاعلم أن ذلك على جشمة منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فانه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته »[1] .

يرتكب الشاعر الضرورة لا اضطرارا في كل الحالات، وإنما اختيارا مع علمه بقبحها وما يطرأ على شعره بسببها من كسر للوزن وانحراف للإعراب ولكنه يغامر وكأنه بهذا الانزياح عن القواعد والتقاليد اللغوية والنحوية والعروضية يحقق الإبداعية وحرية الإبداع .

إن درجة استيعاب القزاز للتراث اللغوي والنحوي وفهم مواقف النحويين المتباينة من الشعر ولاسيما المحدث منه ومن وقوعه في الضرورات ، واضحة ولا يمكن تجاهل ما للعامل الزمني من دور في امتداد التصور النقدي المغربي للظروف التي سبقته، وهذا التطور الزمني سمح لهم بالاطلاع على التراث الشعري أيضا وما رافقه من نظر نقدي، وما ألفوا من جمالية استجدت في الشعر المحدث .

يرى القزاز من خلال تسامحه مع الشعراء أن الضرورة الشعرية سمة من سمات الإبداع الشعري بحكم أن الإبداع تجاوز للمألوف والنمطي، ويبدو أنه متأثر برأي سيبويه حين يقول: « إعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف، من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف ما لا يحذف يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفا »[2]. ثم يقول:« وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها»[3] .

---

[1]- ابن جني، الخصائص، ج2، ص392 .

[2]- سيبويه، الكتاب ، ج1 ، ص26 .

[3]- المرجع نفسه ، ص32 .

إن القزاز من خلال النص الذي أوردناه له، يبدو متسامحا مع الشعراء، فهو يعطي إمكانية تسويغ الضرورة على وجه من الصواب وهذا الذي أكده من خلال الأمثلة التي أوردها في كتابه، وهذا الموقف النقدي منه يعكس من جهة إكباره للشعراء بصفة عامة، ويعكس من جهة أخرى جرأته المتمثلة في استبعاد إمكانية وقوعهم في الخطأ سواء أكانوا قدماء أم محدثين، بحيث تجاوز سيبويه في هذه النقطة، لأن سيبويه جنب الشعر القديم وأبعده عن الوقوع في الخطأ، فالعلماء المتقدمون يربطون الصواب بالنص القديم ويغفلون عن النص الحديث.

إن الموقف النقدي للقزاز من الضرورات الشعرية حتى لو كان يقدر الشعر بمعايير لغوية، يخضع لمبدأ الصواب والخطأ إلا أنه موقف فيه من الإيجابية لأنه يدل على إدراك وفهم لطبيعة لغة الشعر التي تختلف عن طبيعة لغة النثر. فاعتبار الشعر موضع اضطرار لا ينفي عنه إمكانية الاعتذار أو أن تحمل الضرورة على وجه من الصواب وهذا الذي فسره القزاز وأكده، لكن كيف يمكن للقزار أن يستفيد من النحو في دعم الحداثة؟

يبدو القزاز من النقاد النحويين المعتدلين في نظرته للشعر المحدث، والدليل على ذلك أنه لم ينسب الأخطاء والعيوب الى الشعر المحدث دون الشعر القديم، بل يدافع عن حق الشعراء في ارتكاب الضرورات مثل الذين سبقوهم، ويفند آراء النقاد الذين يرون أن الشعراء المحدثين يكثرون من الضرورات ليدلوا على ضعفهم ، من خلال أمثلة يسوقها من الشعر الجاهلي الذي لجأ فيه الشعراء الى الضرورات .

يسقط القزاز عامل الزمن في نقد الشعر والحكم عليه فلا ينتصر لفئة على حساب أخرى، بل هو ينتصر للشعر وما يتطلبه من حرية لتحقيق إبداعيته .

ان الضرورة الشعرية أمر واقع قديما وحديثا، ولكن تعصب بعض النقاد اللغويين جعلهم ينكرونها على القديم ويلبسونها الحديث، بل جعلوها صفة ملازمة له , ورغم إيمان القزاز بها

إلا أنه يدفع بالشاعر لطلب العلم بهذا الباب، كي يجنب الشاعر الوقوع في ما يستكره، وما يشين العمل الشعري والإشارة إلى هذه الغاية التعليمية تعني أن المؤلف القزاز يرى الشعر صنعة من الصناعات قد ينطوي إتقانها على نوع من الاستعدادات الخاصة . فإتقان العمل الشعري لا يمكن أن يكون دون حذق بالقواعد والأصول ودون تمرس على استخدام الأدوات [1] ومن هنا يمكن الدخول إلى فهم معنى الإبداع عند القزاز .

يحرص القزاز على سلامة اللغة ونقائها وصفائها باعتبارها وسيلة للتعبير والإفهام وقيمة من قيم الإبداع الفني، والحرية التي تعطى للشاعر من خلال الرخص والضرورات تسلب عمله التميز ومعنى الإبداع , فاحترام اللغة بقوانينها عنده يعطي قوة للنص ذلك أن القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء [2] .

لا يقف القزاز عند حد وظيفة النحو الذي هو جزء مهم من تراثنا وكذلك لا يقف موقفا معاديا من الشعر المحدث، بل يدافع عن لغته، لأنه يعي أن الشعر« خاصية خارقة- تحول مفاجئ تتخذه الكلمات تحت تأثير خاص »[3] , لذلك فمن خلال تسامحه وانتقاد ملاحظات النقاد كأنه يدعوهم إلى ضرورة وجود تعاطف بين المحلل والنص، لأنهم أمام ظاهرة أسلوبية خاصة، ذات طابع كيفي في تشكيل لغتها.

يدافع القزاز عن لغة المحدثين طالما ما زالت تحافظ على قوانين اللغة ذلك أن مفهومه للإبداع لا يتأتى إلا في كنف هذه اللغة وأسسها وقوانينها. ولا يغفل المؤثرات المستجدة المحيطة بالشاعر المحدث، ذلك أن لغته تكيف نفسها حسب ما تقتضيه حالته الاجتماعية والنفسية والحضارية، لأن الشاعر كان ولا يزال في حالة بحث واستكشاف دائم للوجود عن

1- جابر عصفور مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5 ،1995، ص28 .

2- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق. أحمد درويش، سلسلة الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص11.

3- هربرت ريد ، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب ، مراجعة عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا_ دمشق ، 1997، ص39.

طريق الكلمة[1] وأيضا حسب ما يقتضيه الموضوع وزنه وإذا كان الشعر لا ينمو إلا في ظل الحرية كما يقول سوسير« خاصية الكلام هي حرية التأليف »[2] فالقزاز نصح الشاعر بالتوسع في استخدام المعجم اللغوي كي يخرجه من دائرة الضرورات عن طريق العلم. ولذلك يقول جون كوين:« لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت اللغة المتميزة مستحيلة و لو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت اللغة المميزة لا فائدة لها. فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما. وهذا ما يتضمن حرية الكلام »[3] .

يكسر القزاز الزمن ولا يحتكم إليه في قضية الشعر القديم والحديث، وإنما يحتكم إلى معيار لغوي مقياسه الانضباط بقواعد اللغة وقوانينها، فالشاعر المبدع في نظره هو المتمكن وهو من يتعامل مع اللغة بحسه وذوقه ولا يخرج عن التقاليد والأسس التي وضعها اللغويون والبلاغيون إلا لغرض مؤقت [4] .

إن الشاعر بإمكانه التجاوز في حدود ما رسم له من قوانين لغوية والمبدع الحقيقي في نظر الناقد النحوي القزاز هو من يحترم قانون اللغة ويمكن أن يخترقه اضطرارا .

انصب اهتمام القزاز على الضرورات فكان نقده لغويا فقد أدرك أن الإبداع ينحصر في اللغة لأن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة[5] ، فهي وسيلة التعبير والإبداع لذلك يقول: غنيمي هلال« فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية

---

[1]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مفهوماتها الفنية، طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، 2011، ص63 .

[2]- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص111 .

[3]- المرجع نفسه ، ص111 .

[4]- شرف الدين الراجحي، مآخذ النحاة على الشعراء، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة، 2000، ص41 .

[5]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص63 .

»[1]. وكما ركز القزاز على دور الشاعر في تعلم هذا الباب كذلك ركز على دور الناقد، لأنه هو الذي يواجه النص ويميز بين جيده ورديئه، ولذلك عاب عليه اتهامه للشعر المحدث بوقوعه في الخطأ، وعجزه أمام التخريجات اللغوية، فيطلب منه التمرس وطلب التخصص في هذا المجال.

والناقد التطبيقي مطالب في نقده التخلي عن التعصب للقديم على حساب الشعر الحديث، كما أنه مطالب بأن يكون على علم بفروع من علوم اللغة العربية ترفد نقده وتقويه وهو في حاجة ماسة إلى الرواية واللغة والنحو والتصريف والأدب .

ولذلك قال الجاحظ:« طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب»[2] فالتخصص يستوجب من صاحبه الاطلاع الواسع، كما أنه يؤثر في أحكامه النقدية فإذا كان الإبداع يحوي قدرا من الإمكانات التعبيرية، فيأتي دور الناقد هنا في اكتشاف هذه الطاقات بذوقه المثقف بالثقافة العلمية .

فقد أدرك القزاز أن أهم أسباب وقوع النقاد اللغويين في الاختلاف في الأحكام النقدية إزاء شعر المحدثين هو المستوى الثقافي والعلمي للناقد[3]. ولذلك كما يحرص القزاز على سلامة اللغة، فإنه يحرص على صحة الأحكام النقدية بالمعرفة والاطلاع .

ونخلص بذلك إلى أن القزاز قد أبدى الضرورات الشعرية التي وقع فيها القدماء والمحدثون على السّواء و دافع عن الشعر المحدث ورد اتهامات النقاد اللغويين ، كما رفع

---

[1]- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص386 .

[2]- ابن رشيق ،العمدة ، ج2 ، 388 .

[3]- عيسى علي العاكوب ، التفكير النقدي عند العرب، ص122 .

القدسية على الشعر القديم التي وضعها النحويون وبذلك أبدى جرأة وشجاعة في إثبات هنّات الشعراء القدامى ، فدل موقفه على إكباره للشعر الحديث .

فسح الحرية للشاعر من أجل تحقق الإبداع، في إطار ما تسمح به قوانين اللغة ونظامها ، وتمثل موقفه من قضية القديم والحديث في مدى فهمه للغة الخاضعة لقوانين ثابتة وهي القاسم المشترك بين لغة الشعر القديم ولغة الشعر الحديث .

- ابن رشيق القيرواني (ت:456هـ)

أولى ابن رشيق قضية القديم والحديث عناية كبيرة، حيث خصها بباب مستقل في كتابه العمدة، بالإضافة إلى أنه تناولها بالدراسة في أكثر من باب آخر.

وقد بدأ حديثه عن القضية بنسبة القديم والحديث مبينا أن كل قديم هو محدث، وكل محدث سيؤول فيما بعد إلى قديم بالنسبة لزمن لاحق، فقال: « كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله »[1].

كان ابن رشيق حريصا في عرض آراء النقاد اللذين سبقوه في قضية القديم والحديث وموقفهم منها، فقام بعرض آراء الفريقين من النقاد، من يميل إلى تقديم القديم، ومن يميل إلى الاعتدال وعدم تحكيم المعيار الزمني.

ويتمثل أصحاب الرأي الأول في علماء اللغة اللذين كانوا يتعصبون ضد الحديث ويرفضون الاحتجاج به نظرا لعدم ثقتهم به ومنهم أبو عمر بن العلاء والأصمعي، وبن الأعرابي.

إن موقف الرفض الذي اتخذه النقاد من شعر المحدثين يتضح في موقفهم من لغتهم وهي لغة اختلفت إلى حد ما عن لغة الشاهد الشعري القديم والعلة الكامنة خلف هذا الاختلاف هو التغير الاجتماعي الثقافي الذي صاحب تغيرا في بنية الحياة العربية. وقد قال الأصمعي عن أبي عمر بن العلاء: «جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم»[2]

---

(1) – ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص78.

(2) – المصدر نفسه ، ص79.

ومن أجل ذلك قال ابن الاعرابي : « إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره، مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا »[1].

إن موقف أبي عمر بن العلاء والأصمعي والأعرابي موقف ثبوتي ساكن بالمقابل للزمن المتحرك مع تغير الحياة والشعر فالرفض مطلق لكل ما هو محدث أو آني بالمقابل للماضي الذي هو خير وإيجابي.

وأما الفريق الثاني فيغلب على آرائه الاعتدال فلا يفصل القديم بسبب قدمه في الزمان أو يحتقر الحديث ويغضّ من قيمته لحداثته وإنما يحكّم المعايير الفنية أو يقدم الشعر الجيد لجودته ويؤخر الشعر الرديء لرداءته، وخير من يمثل هذا الاتجاه وهذه النظرة ابن قتيبة حين يقول: « لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم محدث في عصره »[2].

إن ابن رشيق في إيراده مقولة ابن قتيبة يهدم الأفكار التي سبقته والتي تؤمن بالزمنية وتحكمها في الإبداع، فالجمال والإبداع ليسا مقتصرين على قوم ولا على زمن دون قوم أو زمن فمثل هذا القول يجعل القارئ والعاقل يقارن ويوازن بين الآراء ورجحان كفة المنصف والعقل؛ لأنه لا يمكن أن ننسب القبيح دائما وفي كل الأحوال إلى الجديد.

يأتي الحكم على الجديد بالقبح من خلال معايير وذوق يتصف بهما أصحاب الرأي فهي أحكام جاءت نتيجة ثقافة رسخت في أذهانهم.

لقد نفى ابن قتيبة بعباراته أي فضيلة لتقدم الزمان أو تأخره ووقف موقفا وسطيا، حيث جعل الإبداع قسمة سوية بين الناس على اختلاف عصورهم ودهورهم. وبذلك تأثر ابن قتيبة بثقافته الإسلامية التي تجعل الإبداع قسمة من الله، مصدرها إلاهي، فالأزمنة متساوية القيمة ليست ذا تأثير على الفن، وهذا رد قوي؛ لأنه جاء من شخص فقيه يصدع به آراء المعاندين والمكابرين ويبدو أن ابن رشيق يميل إلى رأي ابن قتيبة ويشاطره فيما ذهب. وقد جاء بهذا

---

(1) –المرزباني، الموشح، ص286.

(2) – العمدة، ج1، ص79.

الرأي كي يثبت نسبية القديم والحديث التي جاء بها وأيضا أن كل قديم في زمانه كان حديثا ويفند بذلك حجج أمثال أبي عمر الذي يمنح القديم الصلاحية المطلقة والإبداعية.

إن نسبية مسالة القدم والحداثة تجعل الناقد يعود في قراءة النص من داخله وليس إلى محيطه الخارجي، وبذلك يكون المعيار الذي يقاس عليه، إما جودته أو رداءته. فالإبداع الحقيقي والنقد الأصيل كلاهما ينبع من النص ذاته.

لا يوافق ابن رشيق ابن قتيبة فحسب بل يأتي له بما يؤيده، فيقول: « لولا أن الكلام يعاد لنفذ فليس أحدنا أحق بالكلام من أحد وإنما السبق والشرف معا في المعنى على شرائط»[1].

يتبنى ابن رشيق فكرة ابن قتيبة ويدافع عنها ويأتي لها بما يؤكدها؛ لأنها تؤكد في الوقت ذاته ما يذهب إليه من مناقشة لأقوال أبي عمرو بن العلاء والأعرابي والأصمعي وأضرابهم (فما كان من حسن فقد سبقوا إليه)، فهو يرد على أبي عمر عن طريق المقولة بأن الكلام ليس مخصوصا بأهل عصر دون غيرهم فكلهم يكررون ويعيدون كلام غيرهم، فالكلام لا فضل فيه لأحد عن أحد ولا ينسب الحسن لأهل زمن دون زمن.

ويرى ابن رشيق أن مكمن السبق والفضل ليس في الزمن وإنما في المعنى على شرائط؛ فالسبق له شروطه الموضوعية التي ينبغي على الناقد أن يستقيها من النص، فالمعيار القيمي هو الذي يأخذ به في العمل الإبداعي، لذلك يقول: « والمتأخر من الشعراء في الزمان لا يضره تأخره إذا جاد، كما لا ينفع المتقدم تقدمه إذا قصر. وإن كان له فضل السبق فعليه درك التقصير. كما أن للمتأخر فضل الإجادة أو الزيادة »[2].

دلل ابن رشيق على صحة رأيه بعرض نماذج من شعر عنترة وهو من أهل الصنعة والمعني بالأمر مباشرة؛ حين قال: (هل غادر الشعراء من متردم) وقول أبي تمام(فلو كان يفنى الشعر ما قرت حياضك منه في العصور الذواهب) . فعنترة يشكو من أن القصائد تتحد أساليبها ولغاتها وتراكيبها كما تتحد معانيها وصورها وأخيلتها[3].إنه يشكو من أن الشعراء سبقوه إلى كل معنى جديد ولم يبق أمامه خيار آخر غير تكرار ما قاله السابقون.

---

(1) –المصدر السابق ، ص79.

(2) – المصدر نفسه , ص172

(3) – سليمان الطعان، عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009، ص228.

إن النص الشعري الجاهلي كما يراه عنترة نص مكرور من حيث مبناه ومعناه؛ لأنه ينطلق في مضمونه وشكله من نصوص سابقة، رغم أن لكل شاعر خاصية تميزه من خلال محتوى قصيدته الذي يعبر عن موقفه من الحياة والذي يحاول ترسيخه في ذاكرة الجماعة. وفيما يتصل بالشكل فهو عمل جمالي تتناقله الألسنة فقد اكتمل عبر أجيال متلاحقة ولم يكن الشاعر الجاهلي غافلا عن هذا التقليد المصاحب للنص الشعري وهذا ما أعلنه عنترة رغم محاولة التميز والتفرد من طرف الشعراء فإن السياق العام الذي تدور حوله معاني القصائد وتراكيبها يكاد يكون نفسه في أغلب الأحيان[1].

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

ثم يعلق ابن رشيق قائلا: « فنقض قولهم ما ترك الأول للآخر شيئا »[2]

لم يكتف ابن رشيق باستحضار الشاهد من شعر عنترة الجاهلي المتقدم في الزمن إنما أتى بشاهد من شعر المحدثين وهو أبو الصنعة أبو تمام، وهو من المتأخرين زمانيا وبذلك يؤكد ابن رشيق أن مسألة تكرار الكلام رؤية تضمنها بيت المتقدم والمتأخر من الشعراء، فهذه الرؤية هي نسق له جذوره في الزمن الماضي ممتد عبر فروع الأعصر، فهذا الإحساس الذي جسده الشاعران هو في حقيقة الأمر يعبر عن حقيقة نسبية القديم والحديث التي آمن بها ابن رشيق ودلل عليها بشعر شاعر خبير كأبي تمام، وهو بذلك يعطي قوة ومصداقية لنظرته.

لقد أراد ابن رشيق من خلال عرضه لآراء السابقين كأمثال أبي عمرو والأعرابي وأضرابهما وصول الغاية ويبدو أن الثقافة النقدية التي استقاها من عدد من مصادر نقدية كنقد الشعر لقدامة بن جعفر والأغاني والموازنة والوساطة والشعر والشعراء ومصادر أخرى كلها أثرت في شخصيته الناقدة وموقفه من قضية القديم والحديث.

ولذلك حين أتى إلى عرض هذه المسألة انطلق من عرض الآراء المعارضة لموقفه ثم عرض رأي الطرف الذي يسير في اتجاهه؛ لأن مسألة الحداثة أو الشعر الجديد عند هؤلاء

---

(1) – المرجع السابق ، ص229.

(2) – العمدة ، ج1، ص79.

مرفوض, لأنـه مغاير للقديم ولأن الذي تقدم هو الجيد لأنـه القديم فـالرفض رفض زمنـي لا علاقة له بشيء آخر.[1]

أراد ابن رشيق أن يصل بـالتفكير النقدي من خـلال مناقشـاته إلـى نتيجـة هامـة فحواهـا أن الزمن ليس المؤثر في الحكم النقدي للنص أو عليه، ولذلك حاول القضاء على معيارية البعد الزمني من التفكير النقدي ليصل به إلى مستوى أعلى من المنطقية والعقلانية.

لقد انتبه إلى مسألة الفصل بين الشعر كعملية تعبر عن استمرارية الإبداع عند الإنسان عبر العصور كما فهمها النقاد الأوائل كأبي عمرو بن العلاء وغيره، فهؤلاء قد حصروا الإبداع في حلقة زمنية لا تتعداها إلى حلقات زمانية أخرى.

فهم ابن رشيق أن الإبداع متواصل ممتد عبر الزمن مرتبط في حلقاته؛ فما الشعر المحدث إلا استمرار وامتداد للشعر القديم دون التركيز على الأفضلية للقديم ولذلك يبين من خلال المقدمة التي طرح فيها آراء الفريقين أنه عمد إليها عن قصد ليطرح القضية التي تليها من وجهة نظره فيقول: « مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأكمله وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن »[2].

وبهذا النص الوجيز يقدم لنا ابن رشيق العلاقة بين الشعر القديم والشعر الحديث المتمثلة في العمل المشترك بين رجلين لبناء واحد، فالأول بناه وأتقنه وأحكم قواعده، ثم جاء الثاني فنقشه وزينه، ففكرة العلاقة بين العملين والجهدين تنفي ذلك الصدع الذي أحدثته آراء النقاد الذين يؤمنون بالفاصل الزمني، فالعملية الإبداعية عند ابن رشيق متواصلة لا تدل على الصراع، وإنما تدل على العطاء والتكاملية في بناء العملية الإبداعية التي تقتضيها تراتبية الزمن.

فإذا كان الزمن الأول يفرض البناء والإتقان وإحكام القواعد، فإن الزمن الذي يليه يفرض التزيين والنقش وهي متحققة فعلا في الواقع. فالشعر بناء قد أحكم قاعدته وأتقنها أمثال امرئ القيس والنابغة والأعشى، ثم أتى أمثال بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والبحتري فنقشوه وزينوه. فبعملهم هذا جعلوا الصرح الشعري يتميز بميزتين رئيسيتين، الطبع من القديم،

(1) – خالد عبد الرؤوف الجبر، موقف ابن رشيق القيرواني من الحداثة الشعرية، دار جرير، عمان ، ط1، 2012، ص85.

(2) – العمدة، ج1، ص79.

والصنعة من الجديد في اتسام تام، وامتزاج رائع، لا يبدو من خلالهما أثر للتنافر أو التناقض[1].

ولذلك جاءت أشعار القدماء جزلة قوية وجاءت أشعار المحدثين لينة مزخرفة. وبذلك يكتمل البناء حتى لو ظهر على الأول الخشونة التي هي جزء من طبيعته ويظهر الحسن على الثاني لأسباب حضارية.

لقد عمد ابن رشيق في هذا النص إلى ضرب الأمثلة كي تكون القضية مجسمة حسية، خاصة وأنه دار حولها نقاش كثير ونزاع كبير فالشعراء في نظره كالبنائين الذين أرسوا قواعد البناء وشيدوا أركانه وأتقنوا البناء بإحكام ليتصدى لرياح الزمن، فهي تثبت خلودها عبر الزمن فعملهم هذا فيه تأكيد للقوة والصلابة أما الشعراء المحدثون فهم كالمزخرفين والنقاشين الذين يضعون اللمسات الفنية والإحساس والجمالية من أجل تأكيد جمال البناء.

ونستنتج أن ابن رشيق يؤمن بالشعراء القدامى وقدرتهم على الإنشاء والبناء، فهو طبع وفطرة وشعرهم يغلب عليه طابع الخشونة في الألفاظ والعبارات، بينما تظهر الكلفة على أشعار المحدثين؛ لأنهم لم يعودوا يعولون على الطبع بحكم الظروف الجديدة التي أملاها العصر الجديد.

يؤمن ابن رشيق بأن الشعر الجيد هو الإبداع وهو كالبناء الجيد الذي يجمع بين قوة التأسيس والإنشاء وصلابته وبين جمالية التناسق في الزينة وزخرفته لذلك يستدل برأي ابن وكيع التنيسي وقد ذكر أشعار المولدين: « إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مآخذها »[2].

ذلك هو شأن الشعر الجيد، فلكي يكون الشاعر مبدعا فعليه أن يجمع بن الميزتين. وتشتمل مقولة ابن وكيع على أهم مميزات الأشعار الجديدة عن القديمة ، وهي عذبة الألفاظ رقيقة، حلوة المعاني، قريبة في فهمها عند المتلقي ذلك أن المحدثين يميلون إلى الألفاظ المألوفة والمعاني التي تأتي نتيجة التوليد .

---

(1) – فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، ص157.

(2) – العمدة ، ج1، ص79.

بين لنا ابن رشيق من خلال نص ابن وكيع مقومات جديدة ظهرت في الشعر الحديث، تمنح له الفرصة في تلقيه وروايته ، والذي أورده ابن وكيع ينسجم مع ما جاء به ابن رشيق في أن أشعار المحدثين تتسم بالزخرفة والكلفة وقد أملتها ظروف العصر وتراتبية الزمن .

ساق ابن رشيق بعدها مقولة لشيخه عبد الكريم النهشلي والتي تشرح زاوية من موقفه النقدي من الحداثة الشعرية، حيث يقول: « ولم أرى في هذا النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم بن إبراهيم، فإنه قال: قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره. ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استحمد فيه ، وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال، وجودة الصنعة. وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره: كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم. قال: والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة »[1].

عبر ابن رشيق عن استحسانه لموقف شيخه في مسالة الشعر الحديث. ويتعلق الأمر باختلاف الشعر وتباينه من عصر إلى آخر واختلاف أساليبه وطرقه وأغراضه حسب اختلاف البيئات وبذلك يرد على كل من يؤمن بثبوتية وسكونية الشعر رغم اختلاف الزمن .

وفي النص إشارة لكل شاعر أراد أن يكون في جملة الشعراء المبدعين أن يستحدث من الشعر حسب ما هو مستعمل عند أهله ، فلغة الشعر تختلف من زمن إلى آخر والذي يرتضيه النهشلي هو الاعتدال، والذي يتداوله الناس وتتذوقه الآذان والأفهام ولذلك على الشاعر أن يختار من الألفاظ المتداول ويجتنب الوحشي المستكره.

فنقاد المغرب على وعي بأن لكل عصر روحه وحاجاته وطبيعته التي تختلف عن العصر السابق [2]، ذلك أن توجيه عبد الكريم للشاعر والذي يرتضيه ابن رشيق ويتبناه، ليس توجيها خاصا باللغة إنما يشتمل على كل ما يأتي في الشعر من موضوعات وأغراض وأفكار

---

(1) – المصدر السابق ، ص80.

(2) – حسني عبد الجليل يوسف ، اللغة العربية بين الأصالة والمعاصرة خصائصها ودورها الحضاري وانتصارها ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، مصر، ط1 ، 2007 ، ص15 .

وصور ومعان وألفاظ وأمثال. فعلى الشاعر أن يختار من الموضوعات ما يتناسب مع البيئة التي يعيش فيها الشعر وما ينسجم مع المتلقين ويؤثر فيهم، كما يجب عليه أن يختار من الألفاظ ما هو سائر معروف متداول ويتجنب ما هو ضيق في استعماله مرتبط ببيئة ضيقة، فالشعر نشاط لغوي يسعى إلى تشكيل جمالي يشير بحقائقه إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتحقق بإطراد هذا التشكيل ونضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته[1] .

هكذا يريد النهشلي وتلميذه ابن رشيق لغة الشعر أن تتحقق فيها صفة الاعتدال والاستواء التي بدورها تحقق الإبداع للشعر، فإذا كان حسن الاستواء متصلا بالتزام الشاعر بقواعد الشعر وأصوله حتى يكون متينا، فإن حد الاعتدال متصل بلغة الشعر بحيث لا تكون ألفاظه مستغربة ولا مولدة منتحلة باردة غثة، ويختم النهشلي قوله بجودة الصنعة ويتضمن المثل السائر، والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة وهذه كلها من الأسس التي يبني عليها الشعر الجيد في نظر ابن رشيق كذلك .

ويبقى ابن رشيق مصرّا على مسألة أن الشعر بناء أو صرح يتقاسمه جهود السابقين المتقدمين والمتأخرين. وهو هنا منسجم مع رؤيته وموقفه من الشعر المحدث حين يقول: « ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين، لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل، وإن كانوا هم فتحوا بابه وفتقوا جلبابه، وللمتعقب زيادات وافتنان ... وإذا أعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر، اشتد ساعده، وبعد مرماه، فلم يقع دون الغرض، وعسى أن يكون أرشق سهاما وأحسن موقعا، ممن لو عول عليه من المحدثين لقصر العرض عنه ووقع دونه، وليجعل طلبه أولا للسلامة، فإذا صحت له طلب التجويد حينئذ، وكي يرغب في الحلاوة والطلاوة رغبته في الجزالة والفخامة، وليتجنب السوقي القريب و الحوشي الغريب، حتى يكون شعره حالا بين حالين »[2] .

– وتأكيدا منه– ابن رشيق– على الأصول والقواعد التي يقوم عليها البناء الشعري فإنه يكررها في نصوص أخرى، وفي هذا التكرار تأكيدا على انسجام موقفه النقدي من القديم والحديث، وهو بصدد توجيه ملاحظات ونصائح للشعراء والتي تتمثل في: حاجة الشعراء

(1) – المرجع السابق ، ص73 .

(2) –العمدة ، ج1، ص272.

المولدين إلى أشعار القدامى مثل حاجتهم لشعر المولدين، فإذا كانوا يأخذون عن القدماء الجزالة والفصاحة، فإنهم يأخذون عن المولدين الحلاوة في الألفاظ وقرب المآخذ ووجوه البديع التي عُرفوا بها .

إذا كان البناء يحتاج إلى قوى مختلفة، قوة تضع الأسس وتحكم القواعد، وقوة أخرى تزين وتنقش فكذلك الشعر يحتاج إلى قوة وفصاحة الشعر القديم وحلاوة الشعر الحديث ولا يتحقق هذا للشاعر المولد إلا إذا أحسن أصول الشعر وقواعده حتى يكون شعره متينا متقنا محكما، حلو الألفاظ، ولن يصل إلى هذا المستوى إلا إذا تسلّح بثقافة شعرية موزّعة بين القديم والحديث , فذلك يحقق التكامل بين الثقافتين ويصنع الإبداعية للشعراء المولدين المتأخرين في الزمن عند ابن رشيق القيرواني، ويؤكد أيضا على اللغة في كيفية اختيارها من طرف الشعراء، فهي بين حالين لا هي سوقية، ولا هي غريبة حوشية.

جعل ابن رشيق الشعراء القدامى كامرئ القيس والنابغة والأعشى شعراء محدثين في عصرهم وفقا لمقولة ابن قتيبة فكان لهم الفصل لحسن ألفاظهم وحلاوتها واجتنابهم الحوشي الغريب السخيف ويقتضي الإتباع من الشعراء المحدثين وأن يسيروا على منوالهم وأن يركزوا على المطالب التي تحقق إبداعية الشعر والتي تتصل بالجودة في التشبيه والاستعارة وتلطيف المعاني وتقريب مآخذ الكلام فإذا استطاع الشاعر المحدث تحقيقها في شعره كان له الفضل والسبق ونال الحظوة حيث يقول: « ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته مع البعد عن السخف والركاكة على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولا عنهم، إذ هو طبع من طباعهم فالمولد المحدث–على هذا– إذا صح كان لصاحبه الفضل البين كحسن الإتباع ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكا، وأحسن ديباجة»[1].

يفضل ابن رشيق لغة هؤلاء الشعراء الثلاثة التي تمثل حالا بين حالين، فحسن الإتباع يقتضي الإتباع في حلاوة اللغة وطلاوتها، فضلا عن الجزالة التي اعتاد النقاد الحديث عنها. إن إبطال الفهم النقدي المبني على السلفية الزمنية قلب المفاهيم وأعاد بناءها من جديد ونقض الأفكار والأحكام السائدة [2] .

[(1)] – العمدة ، ج 1، ص80–81.

[(2)] – خالد عبد الرؤوف الجبر، موقف ابن رشيق القيرواني من الحداثة الشعرية، ص120.

تكمن إبداعية هؤلاء الشعراء عند ابن رشيق في تطويرهم للغتهم الشعرية حال بين حالين، فهي حلوة فصيحة رغم أن البيئة والحياة التي يعيشونها وطباعهم تدفع بأن تكون غريبة وحشية .

جعل ابن رشيق من اللغة الشعرية معيار جودة الشعر وتحقق الإبداع بدلا من التركيز على معيار الزمن، فكان تركيزه على النص من داخله مغفلا الجوانب الخارجية.

وإذا كان ابن رشيق حريصا على بيان السمات الفنية التي تميز كل الشعراء القدماء والمحدثين كذلك أشار إلى تميز المحدثين باختراع المعاني واتفق في ذلك مع ابن الرومي في قوله: « المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ »[1] .

اتفق ابن رشيق وابن الرومي في مسألة كثرة المعاني بتقدم العصر دون أن يغض من قيمة الشعر القديم «ولم أدلَّ بهذا البسط كله على أن العرب خلت من المعاني جملة ولا أنها أفسدتها، لكن دللت على أنها قليلة في أشعارها، تكاد تحصر لو حاول ذلك محاول، وهي كثيرة في أشعار هؤلاء، وإن كان الأولون قد نهجوا الطريق، ونصبوا الأعلام للمتأخرين... وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهل ولا مخضرم ولا إسلامي والمعاني أبدا تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضا »[2].

يؤكد ابن رشيق في هذا النص على أن للمتأخرين زيادات ظاهرة في الشعر على المتقدمين وبذلك فهو يخالف الرأي السائد أن كل حسن قد سبقوا إليه، والمدقق في أساليب الشعراء وتراكيبهم وصورهم بإمكانه أن يضيف إلى ما قدم الأوائل والزيادة عليهم، وقد ساق ابن رشيق أدلة وشواهد شعرية تؤكد صحة ما ذهب إليه، فالمعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار الإسلام في أقطار الأرض، فسكنوا الحواضر وتأنقوا في المطاعم والملابس، فزادت معانيهم وكثرت.

---

(1) – العمدة، ج2، ص494.

(2) – المصدر نفسه ، ص495.

عمل ابن رشيق على تحييد الزمن في المفاضلة بين القديم والحديث وأثبت الاختلاف والتنوع في الشعر حسب الظروف والبيئات والأزمنة، فالزيادات التي أشار إليها جاءت نتيجة التطور الحاصل عبر الزمان والمكان. وما هو الإبداع إن لم يكن زيادة أو إضافة عما جاء به من سبقه يقول ابن رشيق: « فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيها أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه محازات لا حقيقة »[1].

إن موقف ابن رشيق من القديم والحديث يبين إلى أي مدى يتأثر الشعر بالتغيرات التي تطرأ على المجتمعات، فلا يمكن أن يبقى الأدب والذوق بمنأى عن التأثيرات التي تصيب البنية الاجتماعية والثقافية، فأي اختلاف في عاملي الزمان والمكان، يثيران حتما اختلافا نوعيا في الشعر، فإذا كان التحول يصيب المجتمعات وأنماط المعيشة وطرق التفكير فهي تأتي على كل شيء فتؤثر على الذوق الفني وبذلك تتغير المعايير الفنية وفقا لتغير الرؤية للحياة، فمنظومة الذوق بنية فوقية تعكس كل البنى التحتية. وقد بين ابن رشيق الاختلاف الموجود بين الشعر القديم والحديث من حيث الموضوعات والأساليب والأذواق حين ناقش قضية الشعر الحديث ، لقد أصاب اللغة الشعرية الاختلاف فأصبحت لغة المحدثين أميل إلى الرقة والحلاوة والنقش والتزيين بالمقابل فإن لغة القدامى لغة جزلة خشنة وتعتريها الغرابة , انتبه ابن رشيق إلى الصورة الفنية كونها جوهر اللغة الشعرية، وإلى اختلاف بعض تشبيهات واستعارات المحدثين لتكون منسجمة مع عصرهم وتعبر عن ذوقهم الجديد، حيث يقول: «وقد يأتي القدماء من الاستعارات بأشياء يجتنبها المحدثون، ويستهجنها ويعافون أمثالها ظرفا ولطافة، وإن لم تكن فاسدة ولا مستحيلة فمنها قول امرئ القيس:

وهر تصيد قلوب الرجال   وأفلت منها ابن عمرو حجر

فكان لفظة "هر" استعارة الصيد معها مضحكة هجينة، ولو أن اباه حجرا من حارات بيته ما أسف على إفلاته منها هذا الأسف »[2].

ويقول ابن رشيق أيضا: « وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها استبشاعا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها مثل قول امرئ القيس:

---

(1) – العمدة، ج1، ص104.

(2) – المصدر نفسه ، ص227.

وَتَعطو برَخصٍ غَيْر شَثْنٍ كَأَنه   أَسَاريع ظَبي أو مَسَاويك إسْحِلِ

فالبنانة لا محاولة شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل، وتسمى جماعتها بنات النقا »[1].

يقارن ابن رشيق هذا البيت بما جاء به أبو نواس وهو من الحضر يقول:

تعاطيكها كفّ كأنَّ بنانها   إذا اعترضتها العين صفٌّ مداري

أو بما جاء به عبد الله بن المعتز:

أشَرْن على خوف بأغصان فضة   مقَومَة أثمَارهُن عقِيق

أو بما جاء به علي بن عباس:

سقى الله قصرا بالرصافة شاقني   بأعلاه قصري الدلال رصافي

أشار بقضبان من الدر قمّعت   يواقيت حمرا فاستباح عفافي

ثم يعلق ابن رشيق: « كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصابة »[2].

لقد عرض ابن رشيق للاختلافات الموجودة بين أشعار القدماء والمحدثين وهي تخص القضايا التي لها علاقة بلغة الشعر وألفاظه ومعاييره الجمالية والصورة الفنية، هذا ما يجعل الشاعر المحدث يختلف عن الشاعر المتقدم.

نستنتج أن الناقد ابن رشيق بنى موقفه من الحداثة من خلال نصوص كثيرة مبعثرة في جنبات كتابه العمدة وكان موقفه إيجابيا حين دافع عن المحدثين وبين إضافتهم التي جاءوا بها فموقفه هذا يدل على شخصيته الشاعرة والناقدة حيث تأثر بمن سبقوه كشيخه عبد الكريم النهشلي.

أسقط ابن رشيق المعيار الزمني في الحكم على إبداعية الشعر محاولا نقض الفكرة التي تؤمن بالقديم لقدمه وترفض الحديث لحداثته.

لقد ناقش ابن رشيق القضايا التي تخص الحداثة كقضية اللغة والموضوعات الشعرية والألفاظ والصورة الفنية التي تتغير بتغير الزمان والبيئة.

---

(1) – العمدة، ج1، ص252، 253.

(2) – المصدر نفسه ، ص253.

آمن بأن المعيار الأساس في الحكم النقدي هو المعيار الفني، وهو مستمد من الشعر ذاته وليس من خارجه.

وتظهر شخصية ابن رشيق الناقدة من خلال كيفية عرض آرائه ومناقشاته وتحليله ومقارنته واستنتاجاته، فهو ينظر للحداثة على أساس عمل تكاملي يجمع بين القديم والحديث، ويركز على لغة الشعر من حيث القوة والضعف أو الجودة والرداءة ، أو الثبوت والتجديد والإبداع .

- ابن شرف القيرواني (ت:460هـ)

اهتم ابن شرف بدراسة قضية القدم والحداثة، وأظهر حرصا في التحلي بالموضوعية في دراسته لها.

وقد بدأ حديثه عنها على لسان ابن الريان بتحذير النقاد من الأخذ بالأحكام الجاهزة التي ترى أن القديم بالضرورة جيدا وأن الحديث رديء لحداثته، وطلب منهم عدم الانبهار والنظر الحصيف قبل التسرع في إصدار الأحكام النقدية، لأن القديم ليس دائما بمعزل عن الخطأ، وليس يشوبه النقص. وكذلك ليس الحديث دائما دليلا على الضعف والنقص، فيقول ناصحا: « وتحفظ من شيئين أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تستمع له والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور على التهاون لما أنشدت له. فإن في ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام حتى تمحص قوليهما فحينئذ تحكم لهما أو عليهما، وهذا باب في اغتلاقه استصعاب وفي صرف العامة وبعض الخاصة عنه إتعاب»[1].

وهكذا يرفض الناقد ابن شرف النص الشعري وهو يحمل صورة جاهزة عليه بالاستحسان أو الاستهجان قبل أن يطلع عليه ويتعرف على حقيقته وقيمته الفنية.

يجعل ابن شرف المعيار الوحيد الذي يحتكم إليه هو الجودة الفنية لتقديم شعر على شعر أو شاعر على شاعر آخر، ويسقط المعيار الزمني لأن الفرق ليس هو الزمن وإنما هو الشعر الجيد أو الرديء .

ويبدو أن نص ابن شرف قريب إلى حد كبير من نص ابن قتيبة حين قال: « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من

---

(1) – ابن شرف، أعلام الكلام، ص28.

علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله »[1] .

ويبدو ابن شرف شخصية ناقدة موضوعية تعطي الأحكام النقدية أهمية كبيرة، وتتجلى هذه الأهمية في توجيه الناقد إلى قراءة النصوص قراءة جيدة وتأملها وتمحيصها قبل الحكم عليها.

فقد أراد أن يجنب الناقد العودة إلى الأحكام النقدية المسبقة التي أعطت أهمية للزمن كما أراد أن يجنب النصوص الظلم الذي يطرأ عليها، ويعطي ابن شرف قيمة للناقد وللدور الذي يلعبه في معرفة القيمة الفنية للنصوص وتذوقها وتمييزها، ولن يتأتى له ذلك إلا بالتأمل والدقة التي تأتي نتيجة المعرفة والدربة.

ويعترف ابن شرف بمدى صعوبة تقبل العقل لإسقاط مبدأ الزمن، ويبين أن القلوب والنفوس جبلت على حب القديم والتشبث به، وتنفر من الجديد المستحدث وقد قدم ابن شرف أدلة تقليه من القرآن الكريم كدليل على صحة ما ذهب إليه، فقد وصفهم الله حاكيا حالهم: (إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون)[2] وهذا راجع إلى طبائع الناس وما ألفوه.

وقد عبر ابن شرف عن هذا الموقف شعرا فأحسن التعبير حيث قال: [3]

أغرم الناس بامتداح القديم   وبذم الجديد غير ذميم

ليس إلا لأنهم حسدوا الحي   ورقوا على السنام الرميم

وقال أيضا ملخصا رأيه في هذه القضية:

قل لمن لا يرى المعاصر شيئا   ويرى للأوائل التقديما

إن ذاك القديم كان جديدا   وسيغدو هذا الجديد قديما

يبدو أن ابن شرف يحتكم إلى الجانب الأخلاقي ويربطه بالجانب الفني، فهو ينصح الناقد بتحري الحقيقة والسير على منهاج الحق؛ «لأن به قامت السموات والأرض وبه أحكم الإبرام والنقص[4] ».

---

(1) – ابن قتيبة، الشر والشعراء، ج1 ، ص63_64 .

(2) – سورة الزخرف ' آية 23 .

(3) – أعلام الكلام ، ص 28 .

(4) – المصدر نفسه ، ص28.

يرى ابن شرف أن الشعراء القدامى يمكن أن يصيبوا كما يمكن لهم أن يقعوا في الخطأ، ويختار نموذجا من الشعراء وهو امرؤ القيس، فهو أقدم الشعراء من حيث الزمن والعصر وأقدمهم في الشهرة وقد نال الرضا من طرف النقاد إلا أن ابن شرف سجل عليه أخطاء وهنات عديدة ارتكبها في شعره، يقول ابن شرف: « وفضلاء الشعراء كثير جدا ولكل سقطات سأقفك على بعضها لعظيم المؤنة في الإحاطة بها ليس إلا لأوضح بذكرها منهجا من مناهج النقد لا حرصا على بعض الفصحاء ولا قصدا إلى تهجين الصرحاء وأية رغبة لنا في ذلك وهم جرثومة فروعنا، وبهم افتخار جميعنا [1]» .

إن النموذج الذي يقدمه ابن شرف ليس إلا من أجل توضيح منهجا نقديا في تتبع أخطاء الشعراء وإخراجها إلى النور كي يقتنع الناقد والقارئ ، فهو يعترف بفضل الشعراء السابقين ويبين أنه لم يقصد إلى التقليل من شأنهم وإنما غرضه التدليل على صحة ما ذهب إليه من أن شعر القدماء الذي مثل منتهى الجودة الفنية فإنه غير منزه عن الخطأ، حيث يقول: « وسأمثل لك في هذا مثالا وأملأ أسماعك مقالا وفهمك عدلا واعتدالا هذا امرؤ القيس أقدم الشعراء عصرا ومقدمهم شعرا وذكرا وقد اتسعت الأقوال في فضله، اتساعا لم يفز غيره بمثله حتى أن العامة تظن، بل توقن أن جواد شعره لا يكبو وأن حسام نظمه لا ينبو، وهيهات من البشر الكمال »[2].

ومن أمثلة مآخذه على امرئ القيس:[3]

أمرج خيامهم أم عشر ... أم القلب في إثرهم منحدر

وساقك من الخليط الشطر ... وممن أقام من الحي هرّ

وهر تصيد قلوب الرجال ... وأفلت منها ابن عمرو وحجر

ويصف ابن شرف هذا الكلام: « بخلخلة الأركان الضعيف الأسمكان، المتزلزل البنيان» [41].

1– المصدر السابق ، ص28.

2 – المصدر نفسه ص28 .

3 – المصدر نفسه ص28 .

4 – المصدر نفسه ص28 .

ولقد كان يعول على الشاعر في مدى إحسانه في التشبيه والوصف؛ لأنه يعد أساسا واضحا من أسس الإجادة التي تسجل له ويغدو أيضا أساسا من أسس عمود الشعر عند العرب.

ولأجل هذه الصفة قدم الكثير من الشعراء ، فامرؤ القيس مثلا جيد التشبيهات[1].

ويعيب عليه كثرة الكلام وقلة الفائدة فلا غرابة فيه ولا عجب. وكذلك يشير ابن شرف إلى الأخطاء التي وقع فيها زهير ابن أبي سلمى وهو من الشعراء الفحول المقدمين حيث وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى، لكن ابن شرف قد نقده في بيته الحكمي حين قال:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

قال ابن شرف: « وقد غلط في وصفها بخبط عشواء على أننا لا نطالبه بحكم ديننا لأنه لم يكن على شرعنا بل نطالبه بحكم العقل »[2].

فقد خطأ ابن شرف الشاعر في عدم إصابته في الوصف وإغفاله مقياس العقل لذلك انتقده في الجانب الأخلاقي حين قال:

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

قال ابن شرف: « وقد تجاوز في هذا الحق الباطل وبنى قولا ينقضه جريان العادة وشهادة المشاهدة، وذلك أن الظلم وعرة مراكبه، مذمومة عواقبه، في جاهليته وإسلامنا»[3]

رغم أن زهير يتصف بحصافة الرأي وجودته وإحكامه وسداده كما قال ابن سلام الجمحي: « وقال أهل النظر كان زهيرا أحصفهم شعرا وأبعدهم من سخف»[4] كما أظهر الخطأ الذي وقع فيه ويتمثل في عدم احترامه للمقام حين رام غرض المدح:

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذي أنت سائله

فقد انتقده ابن شرف قائلا: « مدح بها شريفا؛ أي شريف، وجعل سروره بقاصده كسرور بمن يدفع شيئا من عرض الدنيا إليه وليس من صفات النفوس العارفة السامية ولا الهمم الشريفة العالية، إظهار السرور إلى أن تتهلل وجوههم، وتسر نفوسهم، بهبة الواهب،

---

(1) – عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص124.

(2) – أعلام الكلام، ص33.

(3) – المصدر نفسه، ص34.

(4) – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،السفر الأول، ص64 .

ولا شدة الابتهاج بعطية المعطي، بل ذلك عندهم سقوط همة وصغر نفس ... فكيف أن يمدح ملك كبير القدر عظيم الفخر، بأنه يتهلل وجهه ويمتلئ سرورا قلبه إذا أعطى سائله مالا؟ هذا نقص الثناء ومحض الهجاء »[1].

ولابن شرف ملاحظات أخرى على أخطاء زهير:« ولزهير غير هذا من السقطات لولا كلفة الاستقصاء، هذا على اشتهاره بأنه أمدح الشعراء وأجزل الوافدين على الأشراف والأمراء، وسيتعامى المتعصب له عن وضوح هذا البيان، وسينكر جميع هذا البرهان، وسيجعل التفتيش عن غوامض الخطأ والصواب استقصاء وظلما، ومطالبة وهضما...»«[2]»

ثم يضيف ابن شرف قائلا: «... وفيما أطلعتك عليه من شعر هذين الفحلين المتقدمين القديمين ما يغني عن التفتيش عن سقطات سواهما »[3].

وكما أشار ابن شرف إلى سقطات الشعراء القدماء كذلك أشار إلى سقطات الشعراء المولدين، وفي هذا دليل على عدم تحامله على شعراء زمن الجاهلية القدماء حيث يقول: ولفضلاء المولدين سقطات مختلفات في أشعارهم أذاكرك منها في أشياء لتستدل بها على أغراضك لا لطلب الزلات ولا لاقتفاء العثرات. كان بشار تتباين طبقات شعره فيصعد كبيرها ويهبط قليلها كثيرا، وكذلك حبيب بن أوس الطائي فإذا سمعت جيدهما كذبت أن رديهما لهما. وإذا صح عندك أن ذلك الرديء لهما أقسمت أن جيدهما لغيرهما »[4].

ومن المآخذ التي أخذها ابن شرف على المولدين الافتتاحات الثقيلة، مثل قول أبي تمام:

هن عوادي يوسف وصواحبه   فعزما فقد ما أدرك الشأو طالبه

(1) –أعلام الكلام ، ص34-35.

(2) – المصدر نفسه ، ص36-37.

(3) – المصدر نفسه ، ص37.

(4) – المصدر نفسه ، ص39.

ومثل قول ديك الجن:

كأنه وكأنها حلل الخلة　　وقف الحلول إذ بغما

«فابتدأ هو وحبيب بمضمرات على غير مظهرات قبلها وهو رديء»«[1]».

وكان ابن شرف يرى أن ابا نواس قد خلط بين الجد والهزل، والصعب والسهل ، وترك القديم، ونزل الى مستوى العامة، وهكذا يكون ابن شرف قد التزم الحياد في قضية القدماء والمحدثين فالإبداع ليس حكرا على جيل دون آخر والجودة الفنية هي المعيار الذي من خلاله يفضل شاعرا على شاعر آخر دون النظر إلى قدمه أو حداثته.

وهكذا كان فهم نقاد المغرب للإبداع في علاقته بقضية القديم والحديث على انه ليس رهين الزمن الماضي بل بما يجود به من خلال جودة عناصره .

ثالثا : قضية القديم والحديث في النقد الأندلسي

لم يعرف النقاد الأندلسيون التعصب ضد الشعر الحديث، ولم يشهد الأندلس تلك المعارك النقدية التي شهدها المشرق، بين المقلد والمجدد، على الرغم من أن اللذين مارسوا النقد في الأندلس كانوا ينتمون في معظمهم إلى علم اللغة الذين وعوا مقاييسها .

كان لنقاد الأندلس الدور الجلي والبصمة الواضحة التي طبعت شخصيتهم في تناولهم لهذه القضية فالأندلس جديرة أن تشتغل بها وتشارك في فهمها ومعالجتها من نواحي متعددة:

1 – لغة المحدثين: وتظهر الشخصية الأندلسية الناقدة من خلال تناولها للغة الشعراء المحدثين، ذلك أنهم لا يرون حرجا في احتجاجهم بلغة الشعر المحدث، عكس ما أخذ به نقاد المشرق إذ كانوا لا يثقون به فقد عكف علماؤهم على تدوين الشعر القديم يتخذونه حجة في تفسير القرآن والحديث، فالمسألة تتعلق بصلاحيته للاستشهاد[2] , وتعدى الأمر الشعر إلى

---

[1] – المصدر نفسه ، ص40.

[2] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص76 .

الشعراء حيث رأوا أن على الشاعر إذا أراد أن يروى عنه شعره وتذيع شهرته فلابد له من إتباع وتقليد الشعر القديم في البناء الفني والأسلوبي .

لم ير الأندلسيون حرجا في احتجاجهم الفني بشعر المحدثين الذي يجري على طريقة العرب الأوائل وسننهم اللغوية فالمسألة عند الأندلسيين لا تتعلق بالزمن فهم لا يحتكمون إليه في قضية فنية كالشعر، وإنما هم يراعون سنن اللغة العربية والسير على منوالها والحفاظ على قوانينها خاصة وأن كثيرا من الشعراء المحدثين قد تبحروا في اللغة العربية وعرفوا أسرارها ووقفوا على دقائقها كأبي نواس وأبي تمام .

لقد أدرك الناقد الأندلسي أن لغة المحدثين لا يستهان بها في الحفظ مشافهة ودراسة . ولذلك وجدنا أبا حزم يذكر الشاعر المحدث جعونة ابن الصمة أبو الأجرب الكيلاني وهو من قدماء شعراء الأندلس، يقول عنه:« وإذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن الصمة لم نبار به إلا جريرا والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو أنصف لا ستشهد بشعره، فهو جاري على أوائل من مذهب العرب، لا على طريق المحدثين »[1] , وبذلك تشهد كتب الشروحات والتي وضعت في فنون مختلفة ولاسيما في الشعر فقد كانت شاملة لكثير من نواحي الثقافة والفكر والأدب .

وقف البطليوسي في شروحاته لشعر أبي العلاء المعري وهو من المحدثين، ولا أحد ينكر عليه منزلته العلمية والشعرية، فقد أجمع مؤرخو أبي العلاء على الحكم له بسبقه العلم في اللغة وعلو الكعب في الشعر والنثر[2]، حيث أنه اتفق له أن أتقن القرآن بروايات عديدة وأخذ الحديث عن أوثق الرواة، ولذلك فقد أعتبر أدبيا كامل الأدب، ولغويا التام المعرفة .

[1]– الحميدي الأندلسي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان،ط1، 1997، ص166.

[2]– كمال اليازجي، أبو العلاء ولزوماتيه، دار الجيل، بيروت،ط2، 1997، ص68 .

لقد قبل البطليوسي بعض الأنماط اللغوية التي سلكها الشعراء المحدثون، رغم أن علماء اللغة المشارقة قد رفضوها، وذلك عندما تعرض إلى مسألة (شتان ما هما) بنصب النون ولا يقال ما بينهما وأنشد للأعشى:

شتان ما يومي على كورها ويوم حيان أخي جابر

قال: « وليس قول الآخر ويعني به الشاعر ربيعة الرقي:

لشتان ما بين اليزيدين في الندى يزيد سليم والأغر بن حاتم

قال المفسر: هذا قول الأصمعي، وإنما لم ير البيت الثاني حجة لأنه لربيعة الرقي، وهو من المحدثين. ولا وجه لإنكاره إياه؛ لأنه صحيح في معناه وهو في مبنى لفظه لكون <<ما>> فاعلة بشتان كأنه قال:

بعد الذي بينهما. وهي في بيت الأعشى زائدة وقد أنكر الأصمعي أشياء كثيرة، كلها صحيح . فلا وجه لإدخالها في لحن العامة. من أجل إنكار الأصمعي لها»[1] .

وقال البطليوسي في موضع آخر:« وإنما لم ير الأصمعي هذا البيت حجة لأن ربيعة هذا محدث وكان عنده ممن لا يحتج بشعره , وهذا غلط : لأن شتان اسم للفعل يجري مجراه في العمل، فلا فرق بين ارتفاع ما به في بيت ربيعة وارتفاع اليوم في شعر الأعشى كما أنك لو قلت: بعد ما بين زيد وعمر ولجاز باتفاق »[2] .

ومن خلال هذا النص يتضح أن البطليوسي يخطِّئ الأصمعي آخذا بالنمط اللغوي في الشعر المحدث لأنه يجري مجرى اللغة العربية التي يحتج بها .

1– محمد بن السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، مج1، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ، ط1، 1999، ص304 .

2– البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، مج2، ص613 .

وقد ينكر الناس على المحدثين الكثير ويتبعون سقطاتهم نظرا لتعصبهم عليهم وبهذا الشكل كان البطليوسي من أوائل العلماء اللذين أباحوا الاستشهاد بشعر المحدثين[1] .

وكذلك فعل ابن سيده مع الشاعر المتنبي وهو يحيط باللغة العربية ، لقد اتجه في كتابه إلى ما كان سببا في الخصومة بين النقاد في المشرق العربي حول ما أشكل من شعر المتنبي وما استغلق من معانيه واستبهم من تراكيبه فتناولها بعمق العالم المتمكن وشرحها شرحا وافيا في بسطة من البيان وغزارة علمه باللغة والنحو والتصريف ولذلك حين جاء للاستشهاد بشعره احتج له بالشواهد الشعرية والآيات القرآنية حتى يزول كل ما هو مبهم حول شعره ، فكان عليه كما قال محققا كتابه وهو من المعجبين أن يطيل الوقوف عندها وأن يجعل كتابه فيها [2] , ومثال على ذلك تخريج إبدال الهمزة في قول المتنبي:

كيف لا يشكي وكيف تشكوا وبه لا بمن شكاها المرازي[3]

أي كيف لا يشتكي هذا الممدوح وهو الذي يتحمل المغارم ويتكلف الموت بذاته وما له فيه المرازي، لقد نظر النقاد الأندلسيون إلى الاستعمال العربي في الشعر والنثر، ومن ذلك تخريجهم رفع الحال في قول المتنبي:

ليس كما ظن غشيةٌ عرضت فجئتني في خلالها قاصد[4]

« كأن المتنبي توقع أن يلومه محبوبه لنومه بعده وحلمه بخياله فيه. فأكد له بأنه إنما هي غشية: قاصد في موضع نصب على الحال، فكان حكمه على هذا قاصدا إلا أن من

---

[1]– مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ، ص403.

[2] – مقدمة شرح المشكل من شعر المتنبي ص18 .

[3] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ، ص180.

[4] – المرجع نفسه ، ص70.

العرب من يقول: رأيت زيد في حال الوقف »[1] .

وأنشد الفارسي للأعشى:

إلى المرءِ قيس أطيل السرى وآخُذُ من كلِّ حَيٍّ عُصُمْ

ولابن سيده تخريج للصفة في قول المتنبي:

فلا قضى حاجته طالب فؤاده يخفق من رعبه[2]

« والجملة التي هي قوله« وفؤاده يخفق من رعبه في موضع الصفة لطالب وطالب صفة وضعت موضع الموصوف وحسن ذلك؛ لأنه قد قرن بالصفة فضارع الاسم [3]». ولكن إذا كان البطيوسي يدافع عن شعر المحدثين ويطلب لهم بعض التخريجات إلا أن ذلك لم يؤثر على موضوعيته في النقد ويتضح هذا من خلال موقفه من قول المعري[4] :

والأمر لله كم أودى فتى ومضى عينا وخلف أطفالا مضاعينا

« فالمعري قد نصب عينا على الحال حسب رأي البطليوسي وكان الأجود رفعه على الصفة الفتى، لكنه اختار الواصف طلبا للصناعة لأنه أراد المماثلة بين قوله "مضى عينا" ومضاعينا»[5]. فهذه الأمثلة جرى فيها الشاعر المحدث المتنبي والمعري على وجه جاء الاستعمال العربي فيها كشاهد على صحتها .

---

[1] –على ابن اسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص337.

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج1 ، ص 213.

[3] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص339.

[4]– البطليوسي ، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ج1 ، حقق له وقدم له عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط، 1991، ص400.

[5] – المصدر نفسه ، ص400.

وكما وقف الناقد الأندلسي عند الأنماط اللغوية المستعملة عند المحدثين وفق سنن العرب ودافع عنها، كذلك وقف للاستقراء اللغوي لدلالة الألفاظ المستعملة في أشعار المحدثين كقول الشاعر أبي العلاء المعري :

إذا سميته في أرض جدب   نزلت وكل رابية خِوان[1]

قال البطليوسي « الرابية الموضع المرتفع والخوان مالا طعام عليه، وقال بعضهم. هما سواء. وعلى هذا يصح بيت أبي العلاء »[2] .

تتبع ابن سيده كذلك دلالة الألفاظ عند المتنبي كقوله:

من اقتضى بسوى الهندي حاجته   أجاب كل سؤال عن هل بِلَمِ [3]

« أي من اقتضى حاجته أو سألها فلابد أن يعمل السيف أو الرمح وإلا فلا تقضى له. وخص الهندي وهو السيف بتبليغ الأمل دون الرمح لأن العمل بالسيف أدل على الاجتهاد وأوصل إلى المراد»[4] .

فهذه الأمثلة تدل على مدى معرفة الشعراء المحدثين بالألفاظ والدلالة التي تؤديها حسب قصد المتكلم.

كذلك انتبه النقاد الأندلسيون إلى مبدأ الإجازة في شعر المحدثين انطلاقا من التقعيد النحوي الذي وضعه العلماء كقول الشاعر المعري:

تكلم بالقول المضلل حاسد   وكل كلام الحاسدين هراء[5]

---

[1] – المعري ، سقط الزند ، ، ص70.

[2]– البطليوسي، شروح سقط الزند، ج1، ص222 .

[3] – المتنبي ، الديوان ، ج4 ، ص160.

[4]– ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص309 .

[5] – المعري ، سقط الزند، ص189.

فقد أجازه البطليوسي قائلا: « يجوز كسر اللام من المضلل وفتحها فمن كسرها أراد القول الذي يضلل قائله أو سامعه ومن فتحها أراد القول المنسوب إلى الضلال. يقال ضللت الرجل وفسَّقته وفجَّرته، إذا نسبته إلى الضلال والفسق والفجور وكذا يروى بيت النابغة على الوجهين:

لعمرك ما خشيت على يزيد   من الفخر المضلل ما أتاني[1]»

وقد اعتمد نقاد الأندلس معيار المقايسة بالشبيه عندما تكون المجاوزة صريحة أثناء مخالفة الشاعر لدلالة الألفاظ المستعملة مثل ما استعمل المتنبي كلمة أتمّ في شعره بدلا من كلمة أطول وذلك في قوله:

تفدّى أتّمُّ الطير عمرا سلاحه   نسورُ الفلا أحداثها والقشاعم [2]

« أتّمُّ بمعنى أطول . وإنما جاز ذلك لأن التمام في باب كيف نظير الطول في باب كم ، وإنما المستعمل في العمر أطول، فلم يتزن له، ونحوه قول رؤبة:

كالكرم إذ نادى من الكافور

وإنما المعروف صاح الكرم وسائر الشجر إذا بدا ثمره، إلا أنه لو قال صاح الكرم لكان في الجزء طيّ وهو ذهاب فاء مستفعلن لأن قوله صاح مثل مستعلن. فاستوحش الطيّ، فوضع نادى مكان صاح، ليسلم الجزء. والمتنبي أعذر : لأنه لو قال أطول لا نكسر البيت، ورؤبة لو قال: صاح من الكافور لم ينكسر البيت وإنما كان يلحقه الزحاف الذي وصفناه »[3].

---

[1] – البطليوسي، شروح سقط الزند، ج2، ص394 .

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج3 ، ص379.

[3] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص238 .

واعتمد النقاد الأندلسيون مبدأ المقايسة بالشبيه فيما يخص الخروج على القياس مثل ما جرى في شعر المعري حين قال:

وبيضاء ريا الصيف والضيف والبرى   بسيطة عذر في الوشاح المجوّع[1]

فقوله: « بسيطة عذر كان القياس أن يقول بسيط عذر، لأن فعيلا إذا وصف به المؤنث، وهو بمعنى مفعول كان بغير هاء نحو امرأة قتيل وكف خصيب، وإذا كان بمعنى فاعل كان بالهاء نحو امرأة كريمة وطيعة والوجه فيه عندي أن يكون من قولهم بسُط الشيء، بضم السين، بساطة، إذا امتد، فتكون بسيطة بمعنى منبسطة لا بمعنى مبسوطة. على أنه قد جاء من فعيل الذي بمعنى مفعول أشياء بالهاء، أجريت مجرى الأسماء، نحو النطيحة والذبيحة ومنها ما لم يجر مجرى الأسماء كقول زهير:

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة   وتضر إذا ضريتموها فتضرم[2]

وقال مزاحم العقيلي:

تراها على طول القواء جديدة   وعهد المعاني ما لحلول قديم»[3]

إنّ هذا المنهج الدفاعي الذي سلكه نقاد الأندلس فيه من روح القاضي الجرجاني وهو بصدد الدفاع عن المتنبي، فكان لابد أن يدافع عن الشعراء المحدثين فكان حديثه عن أبي تمام والمتنبي من خلال أسلوب المقايسة[4]. ولذلك فقد عمل النقاد على إيجاد الشبيه من الشعر العربي القديم ليجدوا للشعر الحديث العذر في ما ذهب إليه من مخالفة وتجاوز أو مغايرة مما هو مستعمل في اللغة .

---

[1] – المعري ، سقط الزند ، ص164.

[2] – زهير بن أبي سلمى, الديوان ، شرحه وضبطه وقدم له عمر فاروق الطباع ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان ، د.ط ، د.ت ، ص71.

[3] – شروح سقط الزند، ج4، ص1499– 1500 .

[4]– حسين لفتة حافظ، المعنى في النقد العربي القديم، ص375 .

2- المعاني :

لاشك أن نقاد الأندلس كانوا يؤثرون كل ما هو أصيل في شعر العرب القدامى، إلا أن هذا لم يمنعهم من الإعجاب بالعناصر المستحدثة التي ظهرت في المعاني الجديدة ، وهذا دليل على تحفيزهم للإبداع .

وتظهر مواقفهم من خلال تناولهم لمعاني الشعراء المحدثين القديمة منها والحديثة .

وفيما يتعلق بالمعاني القديمة وكيفية تناولها لهم، فقد انتبه النقاد إلى الطاقات الفنية والإبداعية التي يمتلكها المحدثون في كيفية تداولهم وتناولهم لمعاني القدماء والزيادة فيها. ولذلك قال ابن بسام:

« وأول من بكى بالربع ووقف واستوقف، الملك الضليل حيث يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[1]

ثم جاء أبو الطيب فنزل وترجل ومشى في آثار الديار وقال:

نزلنا على الأكوار نمشي كرامة لمن بان عنه أن تلمّ بها ركبا[2]

ثم جاء المعري فلم يقنع بهذه التوفية من الكرامة حتى خنع وسجد وقال:

تحية كسرى في السناء وتبع لربعك لا أرضى تحية أربع[3]

---

[1] - امرؤ القيسس ،الديوان ،ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط5 ، 2004 ، ص110.

[2] - المتنبي ، الديوان ج1 ، ص56.

[3] - المعري ، سقط الزند ، ص 163.

وأبو بكر* إنما ألمّ بهذا المعنى. ومحاسنه أكثر من أن تحصى »[1].

إن قيمة الموروث الشعري ليس بالإمكان تجاوزه بل أسهم وبشكل كبير في بناء صرح الأدب الجديد .

وكذلك فقد انتبه النقاد إلى مدى تحسين الشعراء المحدثين للمعاني المتداولة عند الشعراء القدامى ، وهذا يدل على الإبداع .

قال ابن بسام: « وقد قال الناس في الثريا فأكثروا، وأول من سمع له في ذلك الملك الضليل، حيث يقول:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت   تعرض أثناء الوشاح المفصل

وقال ذو الرّمة:

أقامت به حتى ذوى العود في الثرى   وساق الثريا في ملاءته الفجر

وقال ابن هاني:

وولت نجوم للثريا كأنها   خواتم تبدو في بنان يد تخفى

وقال ابن المعتز:

وكان البدر لما   لاح من تحت الثريا

ملك أقبل في تا   ج يفدّى ويُحيًّا

وقال المعري:

وقد بسطت إلى الأرض الثريا   يدا غلقت بأنملها الرهان

---

* وهو الوزير الكاتب أبي بكر محمد بن ذي الوزارتين وهو من أشبيلية توفي سنة 456هـ. ترجم له ابن بسام في القسم الثالث .

[1]– ابن بسام، الذخيرة،(ق2، م2)، ص550 .

كأن يمينها سرقتك شيئا ومقطوع على السرق البنان[1]

وقد قال ابن بسام عن الشاعر بن مقانا الأشبوني:

والثريا قد علت في أفقها كقضيب زاهر من ياسمين

وقوله في صفة الثريا: كقضيب زاهر من ياسمين من أحسن ما سمعته في تشبيه الثريا مجردا وإن كان قد تقدم في تقسيم التشبيه وأحسن ما شاء»[2] فيه حيث يقول:

في الغرب كأس وفي مطالعها قرط وفي أوسط السّما قدم[3]

ويبدو مما تقدم أن لغة النقد الأندلسي قريبة من لغة ابن طباطبا فيما يخص العودة إلى النصوص القديمة التي هي بمثابة المخزون الذي صنعه الأوائل وما على المحدث إلا أن يديم النظر فيه لتلتصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ويذرب لسانه بألفاظها[4] فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار .

وقد أدرك النقد الأندلسي أن المحدثين استفادوا من معاني القدماء وأحسنوا تناولها وتحسينها ، وفي ذلك دليل على حبهم للتجديد و تحفيز النقد لروح الإبداع .

إن ارتباط النقد الأندلسي بالنقد المشرقي قد أعطاه عمقا في مقاربة الإبداع ، وذلك في تفحص دقائق النموذج القديم الذي يصنعه ويبدعه الشاعر , وأي انحراف عن هذه المعيارية فإن ذلك يكسر قوانين الإبداع من وجهة نظر الناقد[5] .

---

[1] – المعري ، سقط الزند ، ص69 .

[2]– ابن بسام، الذخيرة، (ق2، م2)، ص794 .

[3]– المصدر السابق، ص792 .

[4]– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص16 .

[5]– عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتي نهاية القرن السابع الهجري، ص70 .

وقد ازداد الإبداع الشعري اتساعا عندما أدرج النقاد مسألة توليد المعاني المكررة عند القدماء ضمنه، كقول الشاعر المعري:

تأخر عن جيش الصباح لضعفه فأوثقه جيش الظلام إسارا[1]

قال البطليوسي: « هذا معنى مليح لم يسبق إليه وإذا كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة فقد نبهوا عليه. ومعنى هذا أن الليل والنهار لما كانا ضدين يذهب أحدهما عند إقبال الآخر جعلهما بمنزلة جيشين التقيا، فهزم الليل جيش الصباح، وأخذ البدر أسيرا وأوثقه وغلب الليل على الأفق وتملكه، وصار النهار لا يرجى ، وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول، كما قال امرؤ القيس:

كأن الثريّا عُلِّقت في مصامها بأمراس كتَّان إلى صمّ جُنْدَلِ[2]

فذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، فأفاد من الإشارة إلى طول الليل مثل ما أفاده امرؤ القيس وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره للقمر. وزاد أيضا زيادة أخرى وذلك أنه جعل البدر من جيش النهار وجعل النهار أولى به من الليل؛ لأن النور كله يضادّ الظلمة، فهو بالنهار أولى منه بالليل. وهذه إشارة إلى ما ذكره المتقدمون من أن نور القمر والكواكب مقتبس من نور الشمس»[3].

ويورد ابن بسام مثالا لتوليد المعاني من خلال قول الشاعر المحدث علي بن محمد التهامي في وصف طيف الخيال:

ولو تيقنت غير الرّاح في فمها ما كنتُ ممن يصدّ اللَّثم باللَّثمِ

---

[1] – المعري ، سقط الزند، ص112.

[2] – امرؤ القيس ، الديوان ، ص 117.

[3] – البطليوسي ، شروح سقط الزند، ج2، ص625 .

قال ابن بسام: « وتشبيه أرياق الملاح بالراح أكثر من أن يحصى وأشهر من أن يتقصّى ولكن التهامي ولّد معنى حسنا، وجر هاهنا للبلاغة رسنًا »[1] .

وممّا كرسه النقد الأندلسي لتوسيع الإبداع الغرابة ، وقد عدّها نقاد الأندلس مقياسا للإبداع الذي يكسبه عمقا، ويحمدون من الشاعر أن يسبق إلى معنى مستجاب يفترعه بنفسه وهو يعبر عن مقدرته الشعرية وتجربته الشعورية[2] .

فالشاعر مطالب بالإبداع واكتشاف معانٍ جديدة لم يسبق إليها، كقول المتنبي:

ليس كما ظنّ غشية عرضت فجئتني في خلالها قاصد[3]

قال ابن سيده: « وعيادة الخيال إيّاه في تلك الحال أبلغ وأعرف من عيادته إيّاه في حدّ النوم. لأن المغشيّ عليه بمنزلة الميت. والنائمُ قد يدرك أشياء كثيرة مما يدركه اليقظان كالضحك والاحتلام وغير ذلك، وما علمنا أحدا من الشعراء ذكر أن خيالا ألمّ به في غشية إلاّ هذا»[4] . ويبدو البطليوسي مطلعا عارفا بالمعاني التي يرددونها ويقف على مبتكرات المعري حين يقول:

وكالنار الحياة فمن رماد أواخرها وأولها دخان[5]

ويشرح البطليوسي قائلا: « لست أعتدّ بأول عمري وهو عصر الصبا ولا بآخره وهو عصر الهرم، وإنما أعتدّ بأوسطه وهو عصر الشباب، كما أن النار لا ينتفع بأولها لأنه

---

[1]– ابن بسام، الذخيرة، (ق4، م2)، ص541– 542 .

[2]– احمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص307 .

[3] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ، ص70.

[4]– ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص337 .

[5] – المعري ، سقط الزند ، ص64.

دخان، ولا بآخرها لأنه رماد، وإنما المنتفع به منها ما بين الطرفين. وهذا معنى لا أحفظه لغيره »[1] .

لقد اتخذ نقاد الأندلس من التوليد والغرابة أسسا للحكم النقدي على المعنى وعلى إبداعية الشاعر مع مراعاة الابتعاد عن التكلف والمبالغة والغموض فيه، لأن من شأن التوعر عدم الإفصاح عن المعنى وذلك من خلال المقارنة بين شاعرين من حيث تناولهما لمعنى واحد، كقول الشاعر المتنبي وابن الرومي في معنى البخل والجود.

قال المتنبي:

هو الشجاع يعدّ البخل من جبن   وهو الجواد يعدّ الجبن من بخل[2]

وقال أيضا:

فقلت إن الفتى شجاعته   تريه في البخل صورة الفرق[3]

وقد أجاد ابن الرومي تلخيص ذلك وتسهيله فقال[4]:

البخل جبن والسماح شجاعة   لاشك حين تصحح التحصيلا

جبن البخيل من الزمان وصرفه   فتهيّب الإفصال والتنويلا

فقد جاء المعنى عند ابن الرومي واضحا، لأن أسلوبه سلس لا تعقيد فيه ولذلك حاز على رضى النقاد. فالإبداع يقتضي إلى جانب ابتكار المعاني سلامة التركيب فهذا من شأنه أن يقدم المعنى واضحا في شكل لائق .

---

[1]– البطليوسي ، شروح سقط الزند، ج1، ص178. وينظر: ص162- 98 - 207- 315- 653- 695 .

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج3 ، ص38.

[3] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ، ص372.

[4]– ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص206 .

وقد اتفق الاتجاه التطبيقي عند نقاد الأندلس مع الاتجاه النظري فيما يخص معاني المحدثين، فالجودة الشعرية والإبداع ليسا حكرا على القديم ولا على الجديد لذلك يقول ابن بسام: « والإحسان غير محصور، وليس الفضل على زمن بمقصور، وعزيز على الفضل أن ينكر، تقدم به الزمان أو تأخر، ولحى الله قولهم، الفضل للمتقدم، فكم من إحسان، وأخمل من فلان. ولو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علم كثير، وذهب أدب غزير»[1] .

لقد اتخذ نقاد الأندلس من الجودة معيارا نقديا يقيسون به معاني الشعر المتداولة عند القدماء في أشعار المحدثين ومدى قدرة هذه المعاني وبراعتها في تحسين المعنى وتوضيحه أو توليد معاني جديدة .

قام النقاد بالموازنة بين معاني الشعراء المحدثين ومن تطابق معهم في المعنى من الشعراء القدامى فقارنوا بين المتنبي وإمرئ القيس وجرير.

قال المتنبي: وعقلة الضبيّ وحتف التتفل .

كقول امرئ القيس: بمنجرد قيد الأوابد هيكل .

وقد قال المتنبي مثله:

يتقيّلون ظلال كل مطهّم   أجل الظليم وربقة السّرحان[2]

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص13– 14 .

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج4 ، ص179.

« فقوله ربقة السرحان كقول امرئ القيس: قيد الأوابد وزاد عليه أجل الظليم، فبيته هذا الأخير مكافئ لبيته الأول؛ لأن الحتف كالأجل والربقة كالعقلة، وصحّ له الشرف على امرئ القيس»[1] .

_ المعاني الجديدة :

فإذا كان نقاد الأندلس قد أعطوا أهمية للمعاني المتداولة عند القدماء في أشعار المحدثين، فكذلك فإنهم اهتموا بالمعاني الجديدة، ذلك لإيمانهم أن التطور الذي أصاب المجتمع وتوسع الحركة العلمية لابد أن يكون لهذا انعكاس على فكر وإحساس الشعراء ومن ثم على أشعارهم .

ولذلك نرى ناقدا كابن شرف يقف بنا عند شاعره المفضل ابن درّاج القسطلي[2] ويقول فيه: « شاعر ماهر، عالم بما يقول، تشهد له العقول، بأنه المؤخر في العصر، المقدّم في الشعر، من تصفح أشعاره دلته على أنه عالم بالأخبار والأنساب والآثار والأحساب، حاذق يضع الكلام في مواضعه، لاسيما إذا ذكر ما أصابه في الفتنة وشكا ما دهاه في أيام المحنه»[3] .

والحق أن الفتنة التي اجتاحت قرطبة قد أثرت في نفسه وشعره ويعتبر القسطلي من أغزر شعراء الأندلس شعرا، تتضح فيه معالم الاتجاه المحافظ الجديد مع سمات خاصة

[1]– ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص99 .

[2]– أحمد يزن ، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص374 .

[3]– ابن شرف، أعلام الكلام، ص26 .

ميزته عن شعراء عصره وبوأته منزلة عالية في تاريخ الشعر العربي بالأندلس[1] . بهذا يلخص شاعريته قائلا: «فهو أشعر أهل مغربه في أبعد الزمان وأقربه »[2] ,

ويقف بنا ابن شرف أيضا عند أحد الشعراء المتقدمين في أفريقية وهو علي التونسي، فيصف شعره قائلا: « فشعره المورد العذب ولفظه اللؤلؤ الرطب، وهو بحتري الغرب، يصف الحمام فيروق الأنام، ويشبب فيعشق ويحبّب، ويمدح فيمنح أكثر مما يمنح»[3] .

وإذا كان ابن شرف يعد هذا الشاعر بحتري المغرب فلأنه أبدع في أغراض كثيرة مثله وكان شعره صحيح السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ .

وقال ابن بسام عن أبي عبد الله محمد بن أحمد بن الحداد: « وضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل، وضرب فيها بقدح ابن مقبل، إلى جلالة مقطع وأصالة منزع، ترى العلم ينم على أشعاره ، ويتبين في منازعه وآثاره، وله في العروض تأليف وتصنيف مشهور معروف، مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية »[4] .

إنّ الأديب أبا طالب عبد الجبار« كان يعرف بالمتنبي، أبرع أهل وقته أدبا، وأعجبهم مذهبا، وأكثرهم تفننا في العلوم وأوسعهم ذرعا بالإجادة في المنثور والمنظوم »[5] .

فهذه أقوال النقاد تعبر عن مواقفهم تجاه الشعر المحدث، وما أصابه نتيجة تغير المجتمعات، وكذا الحركة العلمية والتي ظهرت نتائجها في أشعارهم كالأخبار والفلسفة والأنساب وغيرها من الحقول المعرفية التي أثرت فيهم فأدت إلى الإبداع .

---

[1]- أحمد يزن النقد الأدبي في القيروان، في العهد الصنهاجي، ص375 ،و ينظر الحميدي، جذوة المقتبس، ص97- 98- 99 .

[2]- ابن شرف، أعلام الكلام، ص26 .

[3]- المصدر السابق ، ص26-27 .

[4]- ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م2)، ص692 .

[5]- المصدر نفسه ، ص916 .

ويبدو من خلال احتفاء بعض نقاد الأندلس بالمعاني الجديدة المتعلقة بالمنطق والفلسفة وما توحيه، أنهم خالفوا موقف نقاد المشرق الذين لطالما هاجموا الشعراء في هذه النقطة، ولذلك فقد أبدى ابن سيده إعجابه ببيت المتنبي الذي يستعمل فيه المنطق حين يقول:

ولقطعي بك الحديد عليها   فكلانا لجنسه اليوم غاز [1]

فعلق عليه قائلا: « وهذا من أبدع الصنعة، مثل نفسه بذاته، في سيفه بذاته، ثم عرضه المتصل به لا يتعداه كالبرق والضليل ، ثم في عرضه الذي يوقعه بغيره، عن حركة واستعمال، وهو قطعة الحديد، فقدم ما هو من الذات لا يتعداها، وأخّر ما يتعدى الذات »[2]. فقرب بين نفسه وسيفه حيث حاكى فعله في نفسه بفعله في نوعية فالسيف حديد لقطع الحديد والمتنبي إنسان يقتل إنسانا.

أعجب ابن سيده بطريقة المتنبي، في استعمال المنطق في الشعر لأنه من شأنه أن يعين على تقديم المعاني الجديدة، التي سوف يكون لها فاعلية التأثير في المتلقي. وهذا ما أقرّه ابن جني حيث بيّن أن « المتنبي قد برز في اختراع المعاني، وتغلغل إلى أدق خفاياها...»[3] .

ويمكن القول أن شعر المتنبي قد صادف هوى في نفس ابن سيده وأشبع فيه الفلسفية [4] كما كانت مشكلاته اللغوية مادة خصبة لدراسته .

ويظهر إعجاب النقاد بالمعاني العلمية التي تخص علم الفلك كقول المعري :

أفوق البدر يوضع في مهاد   أم الجوزاء تحت يد وساد

---

[1] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ،ص 176.

[2] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص144 .

[3] – أبو الفتح عثمان بن جني النحوي، الفسر، شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، حققه وقدم له رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2004، ص361 .

[4] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص18 .

قال البطليوسي : « وإنما ذكر البدر وكانت الشمس أنوه بالذكر وأعظم في الفخر لما أراده من التصاعد من أول مرتبة في الفخر إلى آخر مرتبة فيه . فذكر البدر الذي هو أقرب الكواكب السيارة إلينا ثم تصاعد إلى الجوزاء التي هي في الفلك الثامن وهي أرفع مراتب الكواكب، وخص الجوزاء بالذكر من بين سائر ما في الفلك الثامن من الكواكب لأنها أشكل بلفظ الوساد التي قرنها بها، وذلك لأن الجوزاء تسمى التوءمين الضجيعين »[1] .

ورغم إعجاب بعض النقاد باللمحات العلمية والفلكية إلا أنهم لا يتوانون في تصويب ما وقع فيه بعض الشعراء من أخطاء أو تجاوز علمي، مثل قول المتنبي :

يقولون تأثير الكواكب في الورى   فما باله تأثيره في الكواكب[2]

يقول ابن سيده: « يذهب إلى تكذيب المنجمين فيقع فيما هو أوحش وأفحش من قوله»[3].

وإذا كان النقد المشرقي قد جعل الفلسفة محظورة على الشعر، فإن الشاعر الأندلسي قد انفعل بهذه البواعث كما انفعل بها الناقد لأن كليهما يرى فيها مولد عصر جديد. والإبداع ليس عدوا للحقائق بل إنها تصنع الشعور.

ويمكن ملاحظة دور النقد الأندلسي في مراقبة المعاني الفلسفية ومدى احترامها للعقيدة من ناحية، والتجديد والإبداع وعدم التقليد والغلو من ناحية أخرى. فهذا المعري في لزومياته استقى مادته من مصادر مختلفة . غير محصور في الأغراض التقليدية التي جرى عليها

[1]– البطليوسي ، شروح سقط الزند، ج1، ص282 .

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج1 ، ص156.

[3]– ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص154، وينظر أيضا ص101 .

الشعراء من قبله[1]. بل هو يتناول الحياة من مناح مختلفة فلذلك فمصدر شعره تتقاسمه نواحي كثيرة كالاجتماعية والتاريخية والمذاهب الدينية والنزعات الفلسفية[2] .

يقول المعري، وحمل كلامه إشارات فلسفية:

وأحمل فيك الحزن حيا إن أمت   وألقك لم أسلك طريقا إلى الحزن[3]

يشرح البطليوسي البيت وينقده: « قوله وأحمل فيك الحزن من أحسن الإشارات والمنازع لأنه رأى قد طابقت فيه الفلسفة الشرائع وذلك أن النفوس السعيدة والنفوس الشقية، لا يجوز أن تتلاقى بعد الموت، لأن السعيدة منها تعلو والشقية تسفل فهي متناقصة، وإنما تلاقى السعيدة السعيدة، والشقية الشقية، على أن السعيدة تتفاضل في مراتب السعادة والشقية تتفاضل في مراتب الشقاوة »[4] .

لقد لاقى البيت قبولا من طرف الناقد لأن الشاعر احترم العقيدة وحافظ على خصوصية الشعر المتمثلة في التعبير عن الوجدان والتأثير في النفوس فقد عبر عن الحالة النفسية بمعاني فلسفية فيها إبداع وتجنب للتعقيد .

وقد يرفض النقد الأندلسي بعض الاستعمالات الفلسفية كقول أبي عامر ابن نوار الشنتريني:

يالقومي دفنوني ومضوا   وبنوا في الطين فوقي مابنوا

ليت شعري إذا رأوني ميتا   وبكوني أي جزأيّ بكوا

أنعوا جسمي فقد صار إلى   مركز التعفين أم نفسي نعوا

---

[1] – كمال اليازجي، أبو العلاء ولزومياته، ص211 .

[2] – المرجع نفسه، ص211 .

[3] – المعري ، سقط الزند ، ص18.

[4]– البطليوسي , شروح سقط الزند، ج2، ص941 .

كيف ينعون نفوسا لم تزل   قائمات بحضيض وبجوا

ما أراهم ندبوا مني سوى   فرقة التأليف إن كانوا دروا

ويعلق ابن بسام قائلا: « وهذا معنى فلسفي قلما عرج عليه عربي، وإنما فزع إليه المحدثون من الشعراء حين ضاق عنهم منهج الصواب، وعدم رونق كلام الأعراب فاستراحوا إلى هذا الهذيان استراح الجبان إلى تنقص أقرانه واستجادة سيفه وسنانه »[1] .

وبذلك فإن ابن بسام يمتعض من المعنى الفلسفي الذي يرد على لسان المحدثين من الشعراء لابتعادهم عن الشعر العربي الأصيل وما فيه من الرونق وحسن الديباجة[2]. فقد وصل بهم الأمر إلى حد الهذيان حيث يقول: « وقد قال بعض أهل النقد، إنه عيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر والكاتب بكلمة من كلام الأطباء أو بألفاظ الفلاسفة القدماء»[3].

وقد وافق ابن بسام الآمدي في تمييزه بين الشعر الجيد والفلسفة فإذا قصرت ألفاظ الشاعر ومعانيه حتى تخيّر من المعاني الفلسفية بألفاظ متعسفة ونسيج مضطرب، « قلنا له قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم »[4] .

ويبدو ابن بسام ناقدا غير متساهل في حكمه النقدي لأن الفلسفة مطية الإلحاد أما إذا وظف الشاعر المعاني الفلسفية في قالب جميل وألفاظ أدبية ولا يشوبها الإلحاد كقول الشاعر الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر:

1- ابن بسام ، الذخيرة ، (ق2، م1)، ص479- 480 .

2- محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص92 .

3- ابن بسام ، الذخيرة، (ق2، م1)، ص480 .

4- الآمدي، الموازنة ، ج1، ص425 .

يا راشقي بسهام ما لها غرض إلّا فؤادي وما منها له غرض

وممرضي يجفون لحظها غنج صحّت وفي صنعها التمريض والمرض

أمنن ولو بخيال منك يؤنسني فقد يسد مسد الجوهر العرض

وعلق ابن بسام على هذه الأبيات: « وله وهو ممّا طبق المفصل في الغرض وإستوفى معنى لم أر أحدا يستوفيه، وجمعه من ألفاظ أدبية ومعان فلسفية وأبرزه في صورة من الحسن يوسفية »[1] .

فموقفه من الفلسفة يبين نقده الذي يأتي وفق طريقة العرب أو ما يسمى بعمود الشعر[2].

إن الأندلسيين في رفضهم أو قبولهم للمعاني الفلسفية يركزون على الشعرية و الإبداعية و حسن الصياغة في قالب يوحي بالتجديد مع المحافظة على مذهب الأوائل من حيث صحة المعنى وسلامة التركيب والشكل الفني للقصيدة .

لم يقف اهتمام النقد الأندلسي فيما يخص قضية القديم والحديث عند حد تتبع الألفاظ والمعاني بل اهتموا كذلك بتجديد الشكل الفني للقصيدة ، مراعاة منهم لعامل البيئة والعصر، فأصحاب الملكات الإبداعية لهم الحق في التجديد مع مراعاة مبدأ الجودة .

إن موقف النقد من الشكل الفني يميل إلى الشكل القديم في جوهره لافي مظهره ومع الجديد في جدته وطرافته ما لم يكن مباينا للذوق أو مخلا مما استقر في طريقة العرب[3] .

فلم يكن النقد رافضا للتجديد لاسيما إذا كان الشاعر واعيا بطبيعة العملية الإبداعية أثناء بناء القصيدة. ويبدو أن الذوق العام الذي ساد الأندلس جعل كلا من الشاعر والناقد يميل إلى

---

[1]– ابن بسام ، الذخيرة ، (ق2، م1)، ص231 . وينظر ابن حزم، طوق الحمامة، ص21_ 22 .

[2]– عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، ص217 .

[3]– مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص422 .

المقدمة الروضية ولا يرضى بالمقدمة الخمرية النواسية التي كان لها صدى في المشرق، ويبدو هذا الميل واضحا من خلال قول ابن حزم وهو بصدد الحديث عن السلوّ، يقول: « وللشعراء فن من الشعر، يذمون فيه الباكي على الدّمن، ويثنون على المثابر على اللذات، وهذا يدخل في باب السلوّ »[1] .

وفي هذا يقول شعرا:

خلّ هذا وبادر الدهر وارحل   في رياض الرّبى مطيَّ العقار

واحدها بالبديع من نغمات الـ   عود كيما تحث بالمزمار

إن خيرا من الوقوف على الدّا   ر وقوف البنان بالأوتار

وبدا النرجس البديع كصبّ   حائر الطّرف مائلا كالمدار

لونه لون عاشق مستهام   وهو لاشك هائم بانبهار[2]

فابن حزم من خلال أبياته الشعرية يدعو إلى الوقوف على الرياض وتأمل الجمال فيها، ويعلق على المقدمات الخمرية مازجا تعليقه بما يطلبه الدين والأخلاق قائلا: « ومعاذ الله أن يكون نسيان ما درس لنا طبعا، ومعصية الله بشرب الرّاح لنا خلقا »[3] .

وتبدو المرجعية الدينية- الأخلاقية واضحة في نقد ابن حزم، فالإبداع وتحققه لا يكون بالانحراف عن هاته المرجعية، وينم الموقف النقدي الأندلسي عامة وموقف ابن حزم خاصة فيما دعا إليه في المطلع الروضي عن وعي نقدي ناضج بمفهوم التجديد في استلهام البيئة وتمثل العصر .

[1]- ابن حزم، طوق الحمامة، ص128 .

[2]- المصدر نفسه ، ص128 .

[3]- المصدر نفسه ، ص128 .

ومجمل القول في قضية القديم والحديث فإن نقد الأندلس لا يقف ضد الطاقات المبدعة في استعمال ألفاظ ومعاني أو أشكال جديدة لأنه يؤمن بأثر الزمان وبمبدأ الجودة مع المحافظة على طريقة العرب الأوائل ومراعاة المعيار الديني الأخلاقي .

ومن خلال تتبع آراء نقاد الأندلس في ما يخص الشعر المحدث يتضح لنا ما لهذا الشعر من مكانة مرموقة في نفوسهم ، لاسيما البطليوسي وابن سيده من خلال شروحاتهما لإبداعات المتنبي والمعري، فقد أظهرا، من خلال النقد التحليلي الذي يتمثل في الموازنة، إبداعاتهما في ابتكار المعاني وتوليدها متجاوزين بعض الاستعمالات اللغوية، كما كشفا عن عيوب الشعر المحدث كالإفراط والمبالغة وعدم حسن استعمال بعض الألفاظ .

لقد كان النقد الأندلسي حريصا على معيار الجودة الفنية وسلامة الأسلوب في انتقاداته، وينظر إلى مسألة الإبداع في إطار المحافظة على المستوى العالي للغة.

إن النقد لا يحجر على التجديد طالما أن الشاعر يجري على منوال القدامى في محافظته على اللغة مع الإضافة إلى الشعر القديم والتوليد، مع التأكيد على النزعة الخلقية .

لقد جمعت دراسة نقاد المغرب والأندلس لقضية القديم والحديث بين التنظير والتطبيق، مع غلبة الجانب النظري على نقاد المغرب، والجانب التطبيقي على نقاد الأندلس .

حرص نقاد المغرب على تحكيم المعيار الفني دون مراعاة عامل الزمن .

تربى الذوق الأندلسي على الشعر المحدث فكثرت الشروح له. كشعر المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي تمام.

أنصف نقاد المغرب شعر المحدثين وظهر هذا الاتجاه عند ابن شرف والقزاز .

أشار نقاد المغرب والأندلس كابن رشيق والنهشلي وابن شهيد إلى تطور الذوق وتأثره بالبيئة لذلك طالبوا الشعراء بالاعتدال وحسن الاستواء في استعمال البديع .

احتج نقاد الأندلس بالشعر المحدث ولم يتأثروا بموقف المشارقة . فالأندلس جديرة أن تشغل به وتفهمه .

الفصل الثاني

قضية السرقات الأدبية

أولا : قضية السرقات الأدبية في النقد المشرقي

ثانيا : قضية السرقات الأدبية في النقد المغربي

ثالثا : قضية السرقات الأدبية في النقد الأندلسي

أولا : قضية السرقات الأدبية في النقد المشرقي

تمثل قضية السرقات الأدبية قضية الإبداع بامتياز لأن من أهم وظائفها التي تسعى إليها جاهدة، الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدّة و الابتكار.[1]

وقضية السرقات الأدبية هي عنوان لمعنى الإبداع لأنها بمثابة الاختبار الذي يكشف عن كفاءة صاحبها و أصالته أو عجزه واتكاله. لذلك عاب العرب السرقة لأنها تعطل مواهب الشاعر وتدينه فنيا و أخلاقيا؛ فنياً فهي عنوان العجز، وأخلاقيا لأنه يسطو على ملكية غيره. وقد أدرك الشاعر منذ إشراقة شمس الإبداع الشعري أن السرقة في جبين صاحبها تحط من قدره و تدل على عجزه.[2]

وتحتل هذه القضية أهمية في التراث النقدي و بابها يعد من أهم أبواب النقد العربي القديم لأنها كانت عماد دراسة الشعر[3] فقد احتلت مساحة كبيرة في المؤلفات التراثية النقدية وخصصت لها بعض المؤلفات* فصولا كاملة لمناقشتها و أخرى تناولتها من زوايا تطبيقية.** اختلفت العوامل التي تضافرت في نشأة قضية السرقات، إلا أنه يبقى من أبرزها التعصب للقديم و نبذ الحديث[4] وكان لتعصب اللغويين أثر كبير في الشعر وفي مسيرة النقد العربي القديم كلّه.

---

[1] – بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة ،بيروت– لبنان ،1969،ص03.

[2] – محمد مصطفى أبو شوارب و أحمد محمود المصري، قضايا الإبداع الفني، دراسة تحليلية في النقد العربي القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر ، ط1، 2005،ص107.

[3]– أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته و نقده، وكالة المطبوعات، الكويت،ط1، 1973،ص175.

* عيار الشعر لإبن طباطبا و الموازنة للآمدي.

** الإبانة عن سرقات المتنبي، و الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي للحاتمي و المنصف للسارق و المسروق منه لابن وكيع.

[4] – ينظر: خليل ذياب أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير، ص51.

كان إدعاء الإبداع والاختراع سبباً أيضا في تتبع النّقاد لسرقات المحدثين، كما فعل الآمدي مع سرقات أبي تمام، فقد ادعى أصحابه أنه سابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب استخراج المستعار من معانية من الأصيل وكذلك فعل ابن وكيع مع المتنبي بسبب تعظيم النّاس له حتى أنهم رأوا أنه « ليس له معنى نادر إلّا وهو من نتاج فكره، و أبو عُذره، وكان لجميع ذلك مبتدعا ولم يكن متبعاً. ولا كان لشيء لمعانيه سارقا، بل كان إلى جميعها سابقاً»[1] فرد على دعاوى أصحاب المتنبي من خلال دراسته لوجوه السرقات في أشعار الشعراء ثم في شعر المتنبي مبيّناً عيوب شعره، كاشفا سرقاته .

لم ينظر معظم النقاد إلى قضية السرقات نظرة اتهام لأن الشعر صنعة تُقاس بمدى جودة وإبداع الصّياغة الفنّية، ولا يعتبر الأخذ عيبا عند بعضهم وليس المعول هل أخذ وممن أخذ، وإنّما المعول عليه هل أبدع، فقد عُدتْ السرقات ضربا من الفنية الأدبية أي أنها مجال الحذق والمهارة،فالمقتدر عليها هو الذي بإمكانه أن يقطع صلة ما سرق بأصله بحيث يبدو أمام القارئ شيئا جديدا بعيدا عن أصله القديم [2]، فالشاعر الذي اعتمد رواية الشعر فإن أدواته الفنية قد اكتملت والتي تأتي نتيجة الحفظ والدّربة .

إن الشاعر ليس بمنأى عن تعالق النصوص فهو لا ينتج بمفرده وإنما بواسطة تلك الطاقة الخلاقة الكامنة في أعماقه ويستطيع استلهام ما قاله أقرانه ويأخذ من نصوصهم فيعمل على مثالها، وبذلك تنصهر هذه في باطن المبدع و تكون له الأحقية حين يستطيع استيعاب هذا الزخم من معاني السابقين فعملية الإبداع إنما تقوم بزحزة ذاتٍ خطاب عن

---

[1] – الحسن بن علي بن وكيع، المنصف في السارق و المسروق في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، ج1، تحقيق محمد يوسف نجم،دار صادر، بيروت، ط 1 ، 1992، ص03.

[2] – بدوي طبانة، السرقات الشعرية ، ص162.

مركزها لتبني هي[1] فالنصوص في تحاور مع بعضها في شكل جمالي تخضع لقاعدة الإزاحة والإحلال.

أباح – **ابن طباطبا (ت: 322هـ)** للشعراء المحدثين خاصة تناول معاني السّابقين بسبب المحنة[2] التي هم فيها ورأى أن زيادة الأخذ على المعنى المأخوذ تعطي له فضل الزيادة، لا تَعِبْهُ، لذلك قال « وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها،فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[3] ، لذلك يربط بين صورة الشاعر وصورة الصائغ فكلاهما يعيدُ صياغة المادة بأحسن مما كانت عليه، ويقترح ابن طباطبا وسائل تساعد الشاعر في إعطاء صبغة جديدة للتّعبير فتعطيه طابع التغيير حيث يقول: « ويحتاج من سلك هذا السّبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النَظر في تناول المعاني واستعمالها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ».[4]

فشروط الأخذ الحسن عنده، أن يكون الشاعر مبدعاً في كيفية الأخذ، حاذقاً مُدققا في المعاني عند تناولها حتّى يصرفها من وجهتها إلى وجهه أخرى، كَيْ تخفى على الناقد وحينها يحوز بوسام البراعة. فالأخذ يكون حسب رأيه حسناً في حالة حُسْنِ تصرف الشاعر في المعنى المأخوذ بصورة من الصور سواء بتغير لفظ أو تحويره أو توظيفه في جنس آخر،فهذا الأخذ لا يُعَاب عليه.

---

[1] – جوليا كرستيفا، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص13 .

[2] – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15.

[3] – المرجع السابق، ص79.

[4] – المرجع نفسه ، ص 80.

إنّ النّظرة النّقدية العربية المهيمنة على الإبداع والتي خندقته في أسبقية القديم إلى المعاني وسيطرته على مجالات الإبداع، قد ضيقت الحصار عليه وحكمت بالعجز على كل المحاولات وعدم الجدية، و حصرتها في تداول المعاني السّابقة.

فقد ظل النقاد منذ ابن طباطبا يدعون إلى إخفاء المقروء الثقافي أو النّصوص الغائبة أو ما تم حفظه وجعلها لبنات أولية تساهم في خفاء لبناء جديد ولذلك يقول ابن طباطبا: « وستعثر في أشعار المولدين بعجائب إستفادوها ممن تقدمهم ولطفوا في تناول أصولها منهم ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها للطيف سحرها فيها وزخرفتها لمعانيها» [1]. فالّشاعر مطالب بأن يعيد صياغة الأفكار في بناء فني فيبدو للمتلقي في ثوب الإبداع و الاختراع.

– أما **الصولي (ت: 335هـ)** فإنه يشير إلى تميز الشعر الحديث في لفظه ومعناه، وأثره في قضية السرقات، حيث يرى أن ألفاظ المحدثين من عهد بشار " كالمنتقلة إلى معانٍ أبدع،وألفاظ أقرب وكلام أرق وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع و الإبداع والطبع و الاكتفاء."[2]، فالناقد الصولي ينبه إلى مسألة الوضع التاريخي و الإبداعي الذي تمر به لغة الإبداع؛ فالانتقال في شعر الحداثة من طور لغوي يحمل شروط ولادته إلى طور إبداعي آخر له مواصفاته إذا مارس المحدثون دورهم في خلق لغة أخرى توائم ظرفهم الحضاري. فتتضح بذلك الفروقات بين القدماء والمحدثين لذلك يقول :

« فقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ومعاني أومأوا إليها فأتى بها هؤلاء و أحسنوا فيها وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ».[3]

---

[1] – المرجع السابق ، ص 14.

[2] – الصولي، أخبار أبي تمام ، ص 16.

[3] – المرجع نفسه ، ص 17.

لقد كان لمفهوم الإبداع في النقد من خلال ما كُتِبَ حول شعر أبي تمام معنيان: الإبداع الذي يرادف الاختراع في استخراج المعاني وصياغتها، بشرط الجدّة و الجودة والمهارة، وكذلك الإبداع الذي يعني استعمال فنون البديع.

– كان لمذهب البديع الذي انتهجه أبو تمام و الذي أسرف فيه، الأثر في تحديد دلالة الإبداع عند النّقاد كالصولي إذ يقول فيه:

« وليس أحد من الشعراء يعمل المعاني و يخترعها و يَتَكِئُ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومن أخذ معنى زاد عليه، ووشّحه ببديعة، وتمّم معناهُ » [1].

إن مفهوم الإبداع عند المحدثين هو البحث عن أرضية لغوية مختلفة عن أرضية لغة القدماء لسبب بحثهم عن الجديد وبذلك منحت لغتهم النقد الفرصة في إدراك ما لّلغة من أثر في فحص المنجز الإبداعي، فا لصولي يؤكد على امتياز شعر المحدثين في إعادة الصّياغة و التشكيل حتى يصبح المعنى المستنبط و كأنه جديد، فيكون له بذلك الأحقية في امتلاكه لذلك قال عن أخذ أبي تمام : « ومن أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه فكان أحق به ».[2]

– **الآمدي (ت: 370هـ)** كان الآمدي على وعي بأن الأساس في الشعر هو حسن العرض لذلك رأى أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع حيث قال:

« ... و إنما السرق يكون في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم و مستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم. » [3] ، فالبديع هو الصورة الجديدة المبتكرة التي لم يسبق إليها و تتضح فيها الخصوصية و العبقرية، فالبديع

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 53.

[2] – المرجع السابق ، ص 53.

[3] – الآمدي، الموازنة ،ج1، ص 346.

عند الآمدي لا ينصرف إلى كل العناصر الفنية في الصورة اللّفظية أي أنه يطلق على كل ما يضيف إلى المعنى خصوصية وتفرداً[1] و لذلك فهو يرى أن السرقة لا تكون في المعاني العامة أي ما اشترك النّاس في معرفته و كان مستقرا في العقول و العادات مما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ،[2] وإنما تكون في المعاني الخاصة التي ابتكرها أصحابها فكان لهم فضل السبق و الاختراع.

لقد كشفت قضية السرقات عن الوضعية الحقيقية التي يعيشها الإبداع ومحنته المتمثلة في استنفاذ القدماء للمعاني، فلم يبق للمحدثين إلا إعادة صياغة المعاني صياغة جديدة يخرجها في قالب جديد. ويرى الآمدي أن باب السرقات لم يتعر منه أحد لذلك فقد تسامح في أخذ الشعراء المعاني السابقة و النّسج على منوالها حيث قال: « إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر ».[3]

استفاد الشاعر المحدث من لغة الشعراء السابقين و عمل على تخريجها في صورة تختلف عن صورة القدماء إلا أنها مشتركة في الأصول وأصبح يبحث عن فلسفة جديدة في الصياغة.[4]

- **المرزباني (ت: 384هـ)**

يميل المرزباني إلى كراهية التعصب في الإدعاء على شاعر[5] وقد أجاز الأخذ وحدد شروط الأخذ الحسن حين قال: « وحَقُ من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من

---

[1] – محمد فتحي عبد العليم، في النقد الأدبي القديم، قضايا و نصوص، ص101.

[2] – سليمان سحر خليل، قضايا النقد العربي القديم والحديث، دار البداية ناشرون وموزعون ،عمان، ط1، 2010، ص83.

[3] – الآمدي، الموازنة، ج1، ص 312.

[4] – ينظر عبد الله التطاوي تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث و الفردي، تحولات الموقف و الأداة، ص 110

[5] – محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي،مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، 1958، ص94.

صنعة السابق إليه أو يزيد عليه حتى يستحقه، فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير ».[1]

لا يكتفي المرزباني بالإشارة إلى وجوب الإضافة بل يتوسع في شرح شروط الأخذ الحسن قائلا: « ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح ما تقدمه ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغنٍ عنه لا فقير إليه »[2]

ينصح المرزباني المبدع بعدم التقيد بما أورده السابقون و أن لا يكرر ذات المبدع الأول من خلال شعره، بل ينظر إلى النصوص السابقة بعين التفقد كي يرتقي بإبداعه ويضيف إلى المعاني التي جاء بها الآخرون حتى لا يكون نسخة مكررة، فهي دعوة إلى الاختلاف والتميز من خلال الظلال الفنية التي يلقى بها الشاعر على ما أورده من خلال التعمق والتوسع و التوضيح، إن الدور الذي لعبه الشاعر في مجال السّرقة هو أنه أخرج المعنى من الشّيوع والاصطلاح إلى حيّز الفردية و الخصوصية أي أخرجه من محيط الاستخدام العاري من ملامح الفن إلى دائرة الاستخدام الفني الذي يقوم على فردية اللّغة الأدبية واختصاصها بذهنية الفرد المبدع.[3]

---

[1] – المرزباني، الموشح ، ص 333.

[2] – المرجع نفسه ، ص 352.

[3] – عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي ، مصر، د ط ، 1980، ص 128.

- **القاضـي الجرجـاني (ت: 392هـ)** حـاول الجرجـاني أن يبتعد بقضـية السرقات من خلال وساطته عن مجال الذم، من منطلق اعتقاده أن الشعر داء قديم وعيٌّ عتيق،[1] وأن الشاعر المجوّد للمعنى المأخوذ أحق به من صاحبه، بالرغم من تأخره، وفي هذا إنصاف للشعراء عامة وللمحدثين خاصة ويتمثل موقف الجرجاني في أنه لا سرقة فيما اشترك فيه الناس، ولا سرقة في المعاني العامة والشائعة بينهم، ومتى أخذ الشاعر المعنى وأخرجه في شكل جديد، كان أحق به «... فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعد في عصرنا مسروقا، ولا يحسب مأخوذا، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به و أوله للّذي سبق إليه »[2] ويَرُدُ الجرجاني تفاوت المعاني المتداولة بين الشعراء إلى علم الشاعر بصنعة الشعر وقدرته في كيفية تناوله بحيث يخرجه في صورة مختلفة وكأنه جديد مخترع حيث قال: « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشّعر ؛ فتشترك الجماعة في المتداول، و ينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضح موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدَع المخترَع »[3].

إن حظ المحدثين في تناولهم المعاني أنهم ألبسوها من الألفاظ المزخرفة و أضفوا الألوان الزاهية على الصورة الفنية لتلائم العصر و وضعوا فيها لمساتهم الإبداعية لذلك قال الجرجاني :

« فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللّفظ الرشيق، فصرت إذا قسته إلى غيره، وجدت المعنى واحداً، ثم أحسست في نفسك عنده هزة، و وجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها ».[4]

أوضح الجرجاني منهجه النقدي في تناوله للسّرقات، و الذي يقوم على أساس الدقة في البحث عن حقيقة الشعر حتى يجنب الشاعر الاتهام بالسرقة و يكون حكمه النقدي صحيحاً.

---

[1] – الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 185.
[2] – المرجع نفسه ، ص 161.
[3] – المرجع نفسه ، ص 163.
[4] – المرجع نفسه ، ص 164 .

– أما **أبو هلال العسكري(ت: 395هـ)** ترتبط مشروعية الأخذ عنده وتجويدها بالتزام الشاعر في إخفاء السرق وتغيير صورته ومعرضه، لذا قال: « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم و يوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ».[1] وبهذه النزعة التعليمية[2] يحث العسكري الشاعر على استجماع قدراته، وبذلك تصبح السرقة في نظره ضرباً من الفنّية لأنّها تختبر مجال الحذق والمهارة فلا يستطيعها إلّا الشاعر المبرز الذي اختبر دروب الشعر فمنح القدرة على تمييز المعاني ودقائقها، فيقطع صلة المعنى المأخوذ عن أصله، ولهذا السبب أطلق العسكري على هذه السرقة اسم الأخذ الحسن[3] تلطفا بالسرقة البارعة، ويرى محمد مندور أن العسكري قد وفق في حلّ مشكلة السرقات، ذلك أنه يرفض السرقة في المعاني وإنما يحصرها في الصياغة وطرق الأداء التي تخصص المعنى العام بشاعر بعينه « والمعنى إنما يحصل بكسوته ».[4]

وبهذا المفهوم يرى أبو هلال أن السرقة فن بديعي يتمظهر في القدرة على إخفاء السرق وتغيير صورته الأولى. فالمعنى المسروق يتحول إلى مشروع إبداع بفضلِ معرضه الجديد فالمعاني مطروحة أمام الجميع إلا أنهم يتباينون في أخذهم من خلال مهارتهم وحذقهم.

انتبه أبو هلال إلى أثر البيئة في أبنائها من حيث يقع لهم تشابه في المعاني فقد عبر عن ذلك قائلا: « وإذا كان القوم في قبيلة واحدة أو في أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم و شمائلهم تكون متضارعة »[5] فليس الشعر إلّا صدى للبيئة والحياة

---

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 217.

[2] – محمد مندور ،النقد المنهجي عند العرب، ص 267.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 217.

[4] – المرجع نفسه ، ص 249.

[5] – الصناعتين، ص, 250.

الاجتماعية[1] وليس المعنى في غرضٍ شعري ما سوى نتيجة من نتائج الاشتراك في كلّ شيء مع الآخرين فهذه من شأنها أن تختصر المسافة بين الفرد والجماعة فهي التي تثير سؤال تحديد درجة تقارب الخواطر في العمل الشعري لذلك فالبيئة الاجتماعية و الطبيعية تنشئ تقارباً في المعنى لأن الشاعر له مرجعية ثقافة مشتركة يعود لها. إن قضية السرقة هي قضية الإبداع لأنها تعني البحث عن إعادة إنتاج شعرية بأعمال شعرية مشابهة.[2]

- أما **عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ)** فقد ربط السرقات الشعرية بنظرية النظم لذلك فقد قسم المعاني الشعرية إلى قسمين مشترك عام و خاص، و يتضح هذا من خلال قوله : « اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلو ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض ».[3]

وبذلك يقرر الجرجاني بأن الصياغة وحدها هي التي تجعل المعاني العامة المشتركة، معاني خاصة فالتمايز والاختلاف الشديد في الصنعة.[4]ولذلك قال : « فأما إذا ركب عليه معنى، وتوصل به لطيفة ودخل إليه من باب الكناية و التعريض و الرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته و استجد له من المعرض » [5] .

فالفكرة تختلف بانتقالها من شاعر إلى آخر ويكون التفاضل قائدا على درجة الحسن وجودة التصوير[6] ويرى عبد القاهر أن ذلك من المعنى الخاص الذي لا اشتراك فيه لأن الشاعر أخفى المقصود .

---

[1] – قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، معالمه وأعلامه، ص 196.

[2] – بو جمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو– الجزائر، 2007، ص 174.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 338.

[4] – أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، ص 194.

[5] – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 340.

[6] – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 10 ،1994 ص 275.

ثانيا: قضية السرقات الأدبية في النقد المغربي

أخذت قضية السرقات الأدبية الكثير من اهتمام نقاد المغرب العربي اللذين سعوا إلى إلقاء الضوء عليها والحديث عن صورها المختلفة وبيان موقفهم منها.ولم يكن النقاد المغاربة لينكصوا عن الخوض فيها وإضاءة جوانبها بما لهم من ثاقب الفكر وصائب الرأي[1] ، ونقف منهم عند:

- **عبد الكريم النهشلي (ت:406 هـ)**

يمكن التعرف على موقف النهشلي من السرقات الأدبية من خلال نص، نقله عنه ابن رشيق في كتاب العمدة ضمن باب السرقات وما شاكلها .وقد بين النهشلي في هذا النص مفهوم السرقة وموقعها من الكلام فقال:

«قالوا:السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه .على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية فقال أحدهما " وتحمّل " وقال الآخر " وتجلد " ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى,ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر،وهم قليل[2]».

وأول ما يلاحظ على هذا النص ، أن النهشلي يعتمد فيه على النقل من النقاد السابقين عليه ويدل على هذا النقل قوله:"قالوا".وقد أشار النهشلي إلى صنفين ممن ينتهجون السرقات الأدبية: صنف لا يراها إلا في الألفاظ المكررة عند شاعرين ويكاد يكون التكرار حرفيا،ويمثل هذا الصنف أغلبية كبيرة،وأما الصنف

---

[1] – عبده عبد العزيز قلقيلة،النقد الأدبي في المغرب العربي ،ص 381.

[2] – ابن رشيق، العمدة ، ج2، ص532.

الآخر هو أقل عددا فيراها في اجتماع اللفظ والمعنى، ونقل البيت جملة بحيث لا يخفى الأخذ على أحد[1].وأما الرأي الذي يأخذ به النهشلي فهو أن السرقة حادثة في المعاني دون الألفاظ شرط أن يحولها الآخذ عن موضعها الذي وردت فيه إلى موضوع آخر.

وإذا كان النهشلي قد خص المعاني بالسرقة دون الألفاظ ،فإنه كذلك خص نوعا من المعاني تحدث السرقة فيه دون غيره، فقال : «والسرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال أنه أخذه من غيره[2] » .

وهكذا يتفق عبد الكريم مع النقاد في المشرق ،في أن السّرق لا يكون إلا في المعاني أولا ثم هي في البديع المخترع الذي يختص به بعينه لأنها من نتاج قريحته وخلاصة فكره،وليست في الألفاظ ولا في المعاني المشتركة التي هي جارية على ألسنة الناس ومستعملة في أحاديثهم اليومية العادية وموجودة في أمثالهم وحكمهم،فالسرقة فيها منتفية والأخذ بالإتباع ممتنع[3].

وقد رفض النهشلي الإفراط في السّرق؛ وذلك من خلال لجوء الشعراء إلى أعمال غيرهم من الشعراء واتكالهم عليها ،فرفض إسرافهم فيها وعدّهُ دليلا على عجزهم عن الإبداع ،كما رفض التفريط في الإلمام بمعاني الشعراء السابقين وعدّهُ

[1] – أحمد يزن ،النقد الأدبي في القيروان،ص102.

[2] – ابن رشيق ،العمدة،ج2، ص 532.

[3] – أحمد يزن ،النقد الأدبي في القيروان،ص 103.

دليلا على الجهل وقد نادى بالوسطية من خلال رأيه ،حيث يقول:« واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز،وتركه كل معنى سبق إليه جهل،ولكن المختار له عندي أوسط الحالات »[1].

يرى مصطفى هدارة أن عبد الكريم النهشلي في هذا النص يصرح بالسرقة ، فقال : «ومفهوم أنه يعني بأوسط الحالات عدم المبالغة في السرقة وكان على الشاعر أن يتعمد السرقة تعمدا فلا يبالغن فيها »[2].

وأما عبده عبد العزيز قلقيلة فقد أعجب به إعجابا شديدا فعبر عنه بقوله: « لعل هذه الفكرة ثلاثية الأركان من أحسن ما قيل في السرقات الأدبية إلى الآن »[3] .

والواضح أن النهشلي يدعو الشعراء إلى ضرورة التعرف على المعاني السابقة عليهم والإفادة منها،بشرط عدم الاتكال عليها كل الاتكال إلى حد الإفراط في تقليدها؛لأن هذا يعد مؤشرا على البلادة والعجز،وعلى أن ينابيع الإبداع قد جفت عند هؤلاء الشعراء .

والوسطية التي يدعو إليها النهشلي والتي هي طريق الإبداع تحمل في معناها التثاقف مع النصوص السابقة والتفاعل مع معانيها . ذلك أن الشعر يعني الإبداع،والإبداع مرهون بالانفعال والتأثر والإحساس السريع[4] ، وهذه الخصوصية النفسية يتميز بها الشاعر هي التي من شأنها أن تعينه على فهم المعاني وتعمقها ومن ثم يتأثر بها فعليا على مستوى إنتاج النصوص.

وإذا كان السّرق عند النهشلي لا يكون إلا في المعاني فلابد من أن يكون التفكير فيه مسألة غير منفصلة عن معاني الشعراء السابقين،فالتواصل كما يراه مع النصوص السابقة هو التثاقف والتفاعل وهما الضمان لاستمرارية إنتاج النصوص وإبداعيتها.لأن العملية

---

[1] – ابن رشيق ،العمدة،ج2، ص 532.

[2] – محمد مصطفى هدارة ،مشكلة السرقات ، ص 99.

[3] – عبده عبد العزيز قلقيلة ،النقد الأدبي في المغرب العربي، ص 108.

[4] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص 144.

الشعرية عنده لا تدعي الابتكار في غياب مجهودات سابقة عليه شرط أن لا ينتهج سياسة الإتكالية المطلقة ، فالشاعر حسب رأي النهشلي يجب أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار،ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية .فينبغي أن يملأ فكره بأشعارهم[1] وتغدو التلمذة ضرورية لكل شاعر تدفعه طموحاته للإبداع .ولذلك قال ابن رشيق: « فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة لمن فوقه من الشعراء . فيقولون: فلان شاعر – رواية يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مآخذ الشعر ولم يضق به المذهب ،وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لايعلم وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ...لضعف آلته»[2].

إن ما أشار إليه عبد الكريم النهشلي قد سبق وأن أشار إليه النقاد القدامى، فقد اعتبره ابن طباطبا من القضايا الأساسية في برنامج تكوين الشاعر، وعده أبو هلال العسكري أساسا في صناعة الشعر[3] إلا أن الشخصية ظهرت بوضوح رغم اتسام آرائه بالشمولية والعجلة[4] وربما يعود هذا الأمر إلى ضياع إنتاجه.

- **الحصري (ت:413هـ)**

أعطى الحصري قضية السرقات اهتماما كبيرا في كتابيه "زهر الآداب " و"نور الطرف ونور الظرف " ، من خلال شروحه وتعليقاته على مختاراته الأدبية شعرا ونثرا، ومن الواضح أنه لم يسع إلى دراسة السرقات دراسة نظرية يستند إليها الباحثون[5] ، تحدد أنواعها وتفسر مصطلحاتها، ولكن أقواله جاءت سريعة تشير إلى وجود السرقة وإن لم تخلُ من لمحات نقدية متميزة.

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية،ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي – محمد أوراغ ،دار توبقال للنشر، الار البيضاء– المغرب، ط2، 2008، ص98.

[2] – ابن رشيق ،العمدة،ج1، ص 171.

[3] – ينظر:ابن طبا طبا ،عيار الشعر،ص11،والعمدة ج1،ص171، والصناعتين ،ص63.

[4] – بشير خلدون ،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ،ص56.

[5] – محمد مرتاض ،النقد الأدبي القديم في المغرب العربي،ص97.

وبما أن الحصري كان مولعا بتقصي معاني الشعراء والرجوع بها إلى أصولها ،فإنه استشهد بالمبدعين الأصليين وبالذين قلدوهم في المعاني ولكن من غير أن يبدي وجهة نظره، بل اكتفى بالكشف عن المبدع من المتطفل، أو الأصيل من المقلد، ومن الأمثلة الدالة على تصريحه فيها بالسرقة والأخذ قوله معلقا على أبيات حية النوميري:

رمته فتا من ربيعة عامر   نؤوم الضحى في مأتم أي مأتم

فقلن لها في السّر: نفديك لا يرح   صحيحا وإلا تقتليه فألممي

فألفت قناعا دونه الشمس وأتقت   بأحسن موصلين كف ومعصم

حيث قال الحصري :

«أخذ قوله :فألقت قناعا دونه الشمس من قول النابغة الذبياني»[1]:

قامت تراءى بين سجفي كله   كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه   فتناولته واتقتنا باليد

وقد أشار الحصري إلى أمثلة متعددة من الأخذ في كتابيه منها على سبيل المثال:

- **أخذ المعنى وتحسينه :**

ولشدة ولوعه بالمعنى يستشهد بقول أبي حفص الشطرنجي في مدح السواد:

أشبهكِ المسكُ وأشبهته   قائمة في لونه قاعده

قال الحصري:«فأخذ ابن الرومي هذا المعنى وأضاف إليه أشياء أُخَرْ توسعا واقتدارا»[2] فقال:

---

[1] – الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب ،ج1، ص265– 266.

[2] – المصدر نفسه ، ص280 ، وينظر ص297.

يذكرك المسك والغوالي والسّكّ نوات النسيم والعبق

وهذه الأشياء وإن كانت ناقصة عن المسك فهي ممدوحة بالطيب غير مستغن عن ذكرها في التشبيه ويرى الحصري أن السرقة يمكن قبولها إذا زاد الشاعر في المعنى زيادة حسنة مثلما فعل الطرماح ابن حكيم حين نقل قول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل[1]

حيث نقله وزاد فيه زيادة حسنة في قوله:

ألا أيها الليل الذي طال أصبح بيوم وما الإصباح فيك بأروح

على أن للعينين في الصبح راحة لطرحهما طرفيهما كل مُطرح

وقد علق الحصري على بيتي الطرماح بقوله:

«فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه، وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة[2]» أشار الحصري للسرقة واغتفر للشاعر صنيعه،نظرا لزيادته في المعنى.

- **أخذ المعنى مع توضيحه :**

وقد يأخذ الشاعر المعنى فيوضحه ويعبر عنه بأوضح عبارة كما فعل ابن الرومي في معنى قول النابغة:

زعمَ الهُمامُ بأن فاها باردٌ عذبٌ مُقَبلَهُ شهيُ المورد

وقد ضرب الحصري أمثلة لمن تأثروا بهذا المعنى من الشعراء وبيّنَ أن ابن الرومي هو الذي تناول هذا المعنى من أقرب متناول وكشفه بأوضح عبارة[3].

---

[1] – امرؤ القيس ، الديوان، ص 117.

[2] – الحصري ، زهر الآداب وثمر الألباب،ج1، ص297.

[3] – المصدر نفسه ، ج1، ص297.

-أخذ المعنى مع التقصير وإفساده :

وقد يأخذ الشاعر أحد المعاني ويقصر في التعبيرعنه فيهبط درجات عن صاحب المعنى الأصلي ،وقد ضرب الحصري أمثلة كثيرة على هذا النوع منها ما أخذه الجعفري من قول امرئ القيس[1]:

كأن المدامُ وصوب الغمام　　وريحُ الخُزامى ونشرَ القُطـران

يعلُّ به بردُ أنيابها　　وإذا النَّجمَ وسط السماء واعتدلْ

-التلفيق :

ذكر الحصري عدة أمثلة دون أن يذكره باسمه ، ومن أمثلته قول ابن هانئ الأندلسي[2]:

المدنفات من البرية كلها　　جسمي وطرف بابلي أحمر

والمشرقات النيّرات ثلاثة　　الشمسُ والقمرُ المنير وجعفرُ

ويعلق الحصري :

«وبين ابن هانئ الأول من قول ابن الرومـي»[3] ،وكذلك «بيّن أن البيت الشعري الثاني مأخوذ من قول محمد بن وهيب»[4] .

- قلب المعنى:

وقد يأخذ الشاعر المعنى ويقلبه كما قلب ابن الرومي قول عدي بن الرقاع العاملي في وصف قرن ريم:

تُزْجى أغنّ كأن إبرة روقه　　قلم أصاب من الدّواة مدادها

فقلب المعنى وشبه القلم بقوله[1]:

---

1 – المصدر نفسه ، ج1، ص289.

2 – الحصري، نور الطرف ونور الظرف ، ص331.

3 – المصدر السابق ، ص331.

4 – المصدر نفسه ، ص 330.

محذف الرأس ومسوده كإبرة الرّوق من الريم

ويرى الحصري أن الشاعر إذا تمكن من قلب المعنى وإخفائه فإن هذا العمل منه لا يعتبر سرقة، وقد يقلب الشاعر معنى المديح إلى الهجاء أو معنى الهجاء إلى المديح.

-أخذ المعنى عنوة :

وهو أن يصنع شاعر معنى جيدا فيأتي شاعر آخر أكثر منه شهرة ويأخده منه عنوة ليشتهر به أكثر، وقد ذكر الحصري مثالا من خلال ذكر قصة أبي نواس مع الحسين بن الضحاك[2]، أنشده:

وشاطريّ اللسان مغتلق التـ كريْهِ شاب المجون بالنُسُكِ

ورأى أبو نواس أنه أحق بهذا المعنى فأنشده بعد أيام وقال:

«أتظن أنه يروى لك معنى مليحا وأنا في الحياة؟ »[3].

– سرقة الصورة الفنية:

أشار الحصري أثناء حديثه عن السرقات إلى سرقة بعض الصور الفنية ومنها التشبيه والاستعارة وقدم لها أمثلة كثيرة ومن بينها قول تميم بن المعز:

مستقبل بالذي يهوي وإن كثرت منه الذنوب ومقبول بما صنعا

في وجهه شافع يحمل إساءته من القلوب وجيه حيثما شفعا

كأنما الشمس من أثوابه برزت حسنا أو البدر من أزراره طلعا

وقد علق الحصري على هذه الأبيات :استعارة مأخوذة من الآخر،وهو ابن زريق :

أستودع الله في بغداد لي قمرا بالكرخِ من فلك الأزرار مطلعه

---

[1] – الحصري , زهر الآداب و ثمر الألباب ،ج2، ص121.

[2] – المصدر نفسه ، ج2 ، ص148.

[3] – المصدر نفسه ، ج2، ص148– 149.

ومن قول أحمد بن يحي الفران:

بدا فكأنما قمرٌ على أزراره طلعا

يحث المسك من عرق ال جبينِ بنانه ولعاً

-الإشارة إلى أصل المعنى المسروق:

ولما كان الحصري مولعاً بالمعاني حريصا بالرجوع بها إلى أصلها فإنه يشير إلى أصل المعنى المسروق والمتداول بين الشعراء في كثير من الأحيان ،ومن أمثلة ذلك تعليقه على قول شمعل الثعلبي:

أمن حدبة بالرجل مني تباشرت عداتي ولا عتبة ولا هجر

فإن أمير المؤمنين وفعله لكا الدهر لا عار بما صنع الدهر

حيث قال: «وقول الثعلبي مأخوذ من قول النابغة فهو أول من ابتكره »[1].

ومما نلاحظه أن الحصري قد صرح في كثير من المواضع بالأخذ والسرقة،فإنه كذلك كثيرا ما إذا لاحظ تشابها بين بعض الأشعار، فلا يصفه بالسرقة بل يشير إليه مستخدما عدة مصطلحات : هذا كقول فلان[2] ، أو في معنى قول فلان ، أو نظير قول فلان أو غيرها من المصطلحات .

يتضح لنا من خلال دراسة الحصري لقضية السرقات الأدبية مدى الجهد والعناية التي أولاهما لهذه القضية،كما تتضح لنا ثقافته العميقة بأساليب وطرق الشعراء العرب وذلك من خلال ملاحظته للتشابه والاشتراك في معاني الشعراء،وهذا يعود إلى تمكنه من فهم النصوص وإدراك عمقها كما يعود إلى الاهتمام بالأشباه والنظائر،والعودة بالمعنى إلى أصله

[1] – الحصري ، زهر الآداب،ج4 ، ص 219.

[2] – الحصري ، زهر الآداب,ج1، ص225.

الأول وهذا الذي يساعده في المقارنة بين الشعراء وملاحظة التقارب الموجود بينهما في المعنى واللفظ.

اهتم الحصري بإضافة الشاعر للمعنى المأخوذ إما بالتوضيح أو الكشف ، ويستهجن الأخذ الذي يحط من قيمة المعنى المأخوذ ويقصر في التعبير عنه مما يتسبب في قبحه وفساده .

- ابن رشيق القيرواني(ت: 456 هـ)

أولى ابن رشيق قضية السرقات الأدبية اهتماما بالغا تمثل في دراسته لها في مؤلفين من مؤلفاته هما العمدة وقراضة الذهب , حيث خصص لدراستها ثلاثة أبواب في كتابه الأول في حين أفرد لها كتابه الثاني بأكمله .

وحديث ابن رشيق عن السرقات في كتابه العمدة يأتي في ثلاثة أبواب ،اثنان منهما يعدان مدخلا وتمهيدا لدرس السرقات وهما باب المخترع والبديع , وباب الاشتراك أما الثالث فقد خصص لدراسة قضية السرقات دراسة موسعة وهو باب السرقات وما شاكلها.

وقد اهتم ابن رشيق في الباب الأول بتحديد معنى المخترع وبين أنه المعنى الذي لم يسبق إليه صاحبه ،كما حدد معنى المولَد وهو الذي يستخرجه شاعر من معنى سابق عليه بزيادة أو بدون زيادة على هذا المعنى ،والتوليد عنده لا يعد سرقة كما لا يعد اختراعا فهو في منزلة وسطى بينهما.

فالمخترع عند ابن رشيق هو:« ما لم يسبق إليه قائله ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه كقول امرئ القيس :

سَموتُ إليها بعدما نام أهلُها   سُمُو حبَاب الماء حالا على حال[1]

---

[1] – امرؤ القيس، الديوان ، ص124.

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره وسلم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد إياه »[1]

وأما التوليد فهو«أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة فلذلك يسمى التوليد وليس باختراع. لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة إذا كان ليس أخذا على وجهه »[2].وقد ضرب ابن رشيق مثالا للتوليد بلا زيادة بتوليد عمر بن أبي ربيعة أو وضاح اليمن معنى من بيت امرئ القيس سالف الذكر وذلك في قوله :

فاسقُطْ علينا كسقوط النّوى   ليلة لا ناه ولا زاجر

وقد علق ابن رشيق على هذا البيت واصفاً ما فيه من توليد للمعنى فقال : «فولد معنى مليحا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه أو ينحو نحوه إلا في المحصول ،وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية »[3].

وأما التوليد الذي يأتي فيه الشاعر بزيادة على المعنى الأصلي فقد قال عنه ابن رشيق: « وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل :

يخرُجْنَ من مستطير النقع دامية   كأنّ آذانَها أطرافُ أقلام

فقال عدى بن الرقاع يصف قرن الغزال :

تُزْجَي أَغَنَّ كأنّ إبرة روقه   قلم أصاب منَ الدّواة مدادها

فولد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدّواة بما يقتضيه المعنى.إذ كان القرن أسود وقال العماني الراجز بين يدي الرشيد يصف الفرس :

---

[1] – العمدة ، ج1 ، ص219.

[2] – المصدر نفسه ، ص220.

[3] – المصدر نفسه , ص221.

تخال أذنيه إذا تشوفا   قادمة أو قلما محرفا

فولد ذكر التحريف في القلم وهو زيادة صفة »[1].

وقد أنهى ابن رشيق هذا الباب بالتفرقة بين الاختراع والابتداع رغم أن معناهما في اللغة العربية واحد فالاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط. والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي تجري العادة بمثله وانتهى إلى جعل الاختراع للمعنى والإبداع للفظ[2]. ولم يستطع ابن رشيق أن يقدم فارقاً واضحا بين الاختراع والابتداع بل وقع في خلط واضح حين سعى إلى التفرقة بينهما.

وأما الباب الثاني الذي يعد مدخلا لدراسة السرقات عنده فهو باب الاشتراك وقد بين فيه ابن رشيق أن الاشتراك نوعان :اشتراك في اللفظ واشتراك في المعنى فأما الاشتراك الذي في اللفظ فهو ثلاثة أقسام :

القسم الأول : أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد ومأخوذين من حد واحد . فذلك اشتراك محمود وهو التجنيس .

والقسم الثاني : أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد ، كقول الفرزدق:

وما مثلُه في النّاس إلا مملكا   أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه

فقوله " حى" يحتمل القبيلة.ويحتمل الواحد الحي.وهذا الاشتراك مذموم قبيح.والمليح الذي يحفظ لكثير في قوله يشبب.

لعمري لقد حبّبْت كل قصيرة   إلى، وما تدري بذاك القصائر

عنيت قصيرات الحجال ولم أرد   قصار الخطا ؛ شرُّ النّساء البحاترُ

---

[1] – المصدر السابق ، ص221.

[2] – ينظر : العمدة ج1 ،ص222.

«فأنت ترى فطنته لما أحس باشتراك كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه »[1].

والقسم الثالث : ليس من هذا في شئ وهو سائر الألفاظ المبتذلة للتكلم بها لا يسمى تناولها سرقة وتداولها اتباعا ؛لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر إلا أن تدخلها استعارة أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى"[2].

وبعد أن تحدث ابن رشيق عن الاشتراك في الألفاظ تحدث عن الاشتراك في المعاني وهو عنده نوعان :

أولهما : أن يشترك المعنيان وتختلف العبارة عنهما، فيتباعد اللفظان وذلك هو الجيد المستحسن[3] نحو قول امرئ القيس :

كبكر المقاناة البياض بصفرة   غذاها نمير الماء غير محلل

وقول غيلان ذي الرمة :

نجلاءُ في بَرَجٍ صفراءُ في نعج   كأنّها فضة قد مسّها ذهبُ

فوصفا جميعا لونا بعينه : فشبهه الأول بلون بيضة النعام ،وشبهه الثاني بلون الفضة قد خالطها الذهب يسيرا ولذلك قال " قد مسّها ".

وأما النوع الثاني فهو عنده على ضربين :

« أحدهما ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار .والحسن بالشمس والقمر ، والشجاع بالأسد ...لأن الناس كلّهم – الفصيح والأعجم والناطق والأبكم– فيه سواء؛لأنا نجده مركباً في الخليقة أولا .

---

[1] – العمدة ج2 ، ص380.

[2] – المصدر السابق ، ص381.

[3] – المصدر نفسه ، ص 382.

[1] – العمدة , ج2 ، ص 383.

والآخر ضرب كان مخترعا ثم كثر حتى استوى فيه الناس وتواطأ عليه الشعراء آخرا من أول نحو قولهم في صفة الخد " كالورد" وفي القد "كالغصن"...فهذا النوع وما ناسبه كان مخترعا ثم تساوى الناس فيه إلا أن يولد أحد منهم فيه زيادة أو يخصه بقرينة؛ فيستوجب بها الانفراد من بينهم ومثل ذلك تشبيه العزم بهبوب الرياح والذكاء بشواظ النار .وسيرد عليك من قوافي باب السرقات وما ناسبها كثير إن شاء الله تعالى»[1].

وقد بدأ ابن رشيق حديثه عن قضية السرقات بالإشارة إلى خصوصيتها . فبين اتساعها الذي يعجز معه الشعراء عن ادعاء السلامة منها.كما أشار إلى تراوحها بين الغموض والوضوح ، « ففيها أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة.وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل »[2].

وقد نقل عن الجرجاني قوله بأن الناقد لا يستحق أن يكون من نقاد الشعر حتى يعلم الفرق بين أنواع السرقات ويدرك الحالات التي لا تجوز فيها السرقات مثل المشترك والمبتذل من الكلام[3].

وقد استفاد ابن رشيق إلى حد بعيد من جهود النقاد السابقين عليه في دراسة هذه القضية فقام بدراسة أقوالهم وتقييم عملهم .وقد تراوح هذا التقييم بين الثناء وإكمال النقص ، وإبراز العيب .

فأما الثناء فقد كان من نصيب القاضي الجرجاني فهو عنده أصح مذهبا وأكثر تحقيقا من كثير ممن نظر في هذا الشأن[4] , وأما إكمال النقص فكان من نصيب الحاتمي الذي أخذ عليه ابن رشيق إسرافه في استخدام مصطلحات السرقة المتداخلة إلى حد كبير وقد أكمل ابن

---

[1] – العمدة , ج2 ، ص 383.

[2] – المصدر نفسه ، ص531.

[3] – ينظر: المصدر نفسه ، ص531.

[4] – ينظر: المصدر نفسه ، ص531.

رشيق هذا النقص وقام بتحديد تلك المصطلحات[1], وأما إبراز العيب فكان من نصيب ابن وكيع حيث وصف ابن رشيق كتابه المنصف بأنه أبعد ما يكون عن الإنصاف[2].

كذلك استفاد ابن رشيق من آراء النهشلي فنقل عنه مفهومه للسرقة وكيفية وقوعها .كما نقل عنه رأيه في ضرورة توسط الشعراء في الإفادة من معاني السابقين دون إسراف في نقلها لأن ذلك يعدُّ دليلا على العجز .ودون إسراف في تركها ؛لأن ذلك يعد دليلا على الجهل[3].

تحدث ابن رشيق عن أنواع السّرقات حديثا موسعا حدد فيه تعريفاتها وضرب الأمثلة المختلفة التي تدل عليها .وقد اعتمد في ذلك ثلاثة معايير يرجع أولها إلى طبيعة الأخذ وصوره ، ويرجع ثانيها إلى طبيعة الآخذ ،في حين يرجع ثالثها إلى طبيعة المأخوذ منه ،وفي ضوء هذه المعايير قسم ابن رشيق أنواع السرقات إلى ما يلي :

- الاصطراف :

وهو «أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه .فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق، وان ادعاه جملة فهو انتحال ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعراً لغيره وهو يقول الشعر ،وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل»[4].

- الإغارة :

وهي «أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتا فيروى له دون قائله»[5] ، وقد ضرب ابن رشيق مثالا للإغارة بإغارة الفرزدق على بيت جميل :

ترى النّاسَ ما سرنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا إلى النّاس وقفوا

---

1 – ينظر: المصدر السابق ، ص531.

2 – المصدر نفسه ، ص532.

3 – ينظر:المصدر نفسه ، ص531.

4 – العمدة ج 2، ص532.

5 – المصدر نفسه ، ص535.

وقد غلب عليه الفرزدق وإن كان جميل لم يتركه ولم يسقطه من شعره[1].

– الغصب :

وهو مثل الإغارة إلا أن الآخذ يأخذ الشعر فيه مهددا المأخوذ منه فيدفعه إلى التخلي عنه مثلما فعل الفرزدق مع الشمردل اليربوعي في قوله :

فمَا بين من لم يُعْطِ سمعاً وطاعة وبين تميم غير حز الحلاقم

قد هدده الفرزدق بقوله: والله لتدعنها ولتدعن عرضك ،فما كان من الشمردل إلا أن قال له خذه لا بارك الله لك فيه[2].

– المرافدة:

وهي «أن يعين الشاعر صاحبه بأبيات يهبها له»[3] مثلما أعان جرير ذا الرمة على هشام المرئى على ذي الرمة فغلب هشام على ذي الرمة بعد أن كان ذو الرمة مستعليا عليه.

ولا يرى ابن رشيق مانعا في أن يستو هب الشاعر البيت أو البيتين أو الثلاثة أو أكثر من ذلك إذا كانت هذه الأبيات شبيهة بطريقته؛لأنه يقدر على عمل مثلها لكنه يخص بذلك الشاعر الحاذق .

– الإهتدام أو النسخ :

هو« أن يأخذ الشاعر جزءا من بيت شعري ويأتي بمعنى باقي البيت في لفظ آخر»[4].

ومثاله عند ابن رشيق قول النجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان

وقد أخذ كثير شطره الأول واهتدم شطره الثاني حين قال:

---

[1] – المصدر السابق ، ص535.

[2] – المصدر نفسه ، ص536.

[3] – المصدر نفسه ، ص 536.

[4] – المصدر نفسه ، ص 537.

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة   ورجل رمى فيها الزمان فشلت

- النظر والملاحظة :

وهو« تساوي المعنيين واختلاف اللفظ مما يؤدي إلى خفاء الأخذ» [1] .

ومن أمثلته عند ابن رشيق قول المهلهل:

أنتضوا معجس القسيّ وأبرقـ   نا كما توعد الفحول الفحولا

فقد نظر إليه كل من زهير ،وأبي ذؤيب ،فقال الأول:

يطعنهم ما ارتموا،حتّى إذا أطعنوا   ضارب،حتّى إذا ما ضاربوا اعْتنقا

وقال الثاني:

ضروب لهامات الرّجال بسيفه   إذا حنّ نبع بينهم وشريحُ

- الإلمام :

ر بمعنى ضد معنى شاعر آخر أو يدل عليه[2] وهو ضرب من النظر يأتي فيه الشاع

ومثاله قول أبى الشيص:

أَجدُ الملامةَ في هواك لذيذة   حبا لذكرك فليلمني اللُّومُ

وقول أبي الطيب :

أأحبه وأحب فيه ملامة؟   إن الملامة فيه من أعدائه

- الإختلاس :

هو« أخذ المعنى ونقله من الغرض الذي جاء فيه إلى غرض آخر»[3] ومن أمثلة قول أبي نواس:

---

[1] – العمدة ج2، ص 538.

[2] – المصدر نفسه ، ص 538.

[3] – المصدر نفسه ، ص 532.

ملك تصور في القلوب مثاله   فكأنه لم يخل منه مكانُ

وقد اختلسه من من قول كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنّما   تمثل لي ليلى بكل سبيل

- الموازنة :

وهي «أخذ بنية اللفظ فقط دون المعنى»[1] ،ومن أمثلتها قول كثير:

تقول مرضنا فما عدتنا   وكيف يعود مريضٌ مريضا

حيث وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بخلنا لبخلك قد تعلمين   وكيف يعيب بخيلٌ بخيلا

- العكس:

وهو «أن يجعل الشاعر مكان كل لفظة ضدها»[2] مثل قول ابن أبي قيس أو أبي حفص البصري وقد عكس بيت حسان فقال :

سود الوجوه لئيمة أحسابهم   فُطْس الأنوف من الطّراز الآخر

- الموارِدة :

هو «أن يتفق الشاعران في المعنى ويتوارد لفظاهما دون ما يلقى أحدهما الآخر أو يسمع شعره.وقد نقل ابن رشيق رأي أبي عمرو بن العلاء في الموارِدة حين قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها ،وكذلك نقل قول المتنبي:- الشعر جادة،وربما وقع الحافر على موضع الحافر»[3].

[1] - العمدة ج2، ص 532.

[2] - المصدر السابق ، ص532.

[3] - المصدر نفسه ، ص 540.

- الالتقاط والتلفيق :

وهو أن يؤلف الشاعر البيت من أبيات مختلفة ويركب منها بيته،ويسمى هذا النوع أيضا بالاجتذاب والتركيب[1] ، ومن بين أمثلته قول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلا غضّ طرفه كأنّ شعاع الشّمس دوني يقابله

فأوله من قول جميل:

إذا ما رأوني طالعا من ثنية يقولون من هذا؟وقد عرفوني

ووسطه من قول جرير:

فغض الطرف إنّك من نُمير فلا كعباً بلغتَ ولا كلابا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبْصَرَتَني أعرضتَ عني كأنّ الشّمس من حولي تدور

- كشف المعنى:

وهو أن يأخذ الشاعر معنى شاعر سبقه فيقوم بإبرازه وتوضيحه ومن أمثلته قول امرئ القيس:

نمشُّ بأعراف الجياد أكُفَّنا إذا نحن قمنا عن شواء مُضَهّب

وقال عبدة بن الطبيب بعده:

ثمت قمنا إلى جرد مسومة أعرافهن لأيدينا مناديلُ

فكشف المعنى وأبرزه[2].

---

[1] - العمدة , ج2 ، ص 532.

[2] - المصدر السابق ، ص541.

- **الشعر المجدود:**

وهو أن يأخذ الشاعر أحد المعاني فيشتهر به حتى تفوق شهرته شهرة صاحبه،ومن أمثلته قول عنترة العبسي:[1] وكما علمت شمائلي وتَكَرُّمي

فقد اشتهر عن قول امرئ القيس الذي أخذ منه وهو :

وشمائلي ما قد علمتُ وما نبحتْ كلابك طارقاً مثلي

وبعد أن ذكر ابن رشيق الأنواع المختلفة للسرقات تحدث عن المواضع التي يحسن فيها الأخذ حتى يصبح الآخذ أولى بما أخذه من صاحبه الأصلي وقد حدد ابن رشيق هذه المواضع حيث قال:

« غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا ،أو يبسطه إن كزاً،أو يبينه إن كان غامضا ،أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا فهو أولى به من مبتدعيه ،وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر»[2].

فإذا تحققت هذه الأمور في الشعر المأخوذ كان اتباعا حسنا يتفوق فيه المتبع على المبتدع ومثله قول أبي نواس:[3]

أقول لناقتي إذ بلغتني قد أصبحتِ مني باليمين
فلم أجعلك للغربان نحلا ولاقلت " اشرقي بدم الوتين"

وأصل هذا المعنى مأخوذ من قول الشماخ :

إذا بلّغَتْني وحملتِ رَحْلي عرابة فأشرقي بدم الوتين

---

[1] – المصدر السابق ، ص541.

[2] – المصدر نفسه ، ص 541.

[3] – المصدر نفسه ، ص 541.

لكن الشاعر المتبع قد تفوق على الشاعر المبتدع وصار أولى بالمعنى منه .وقد بين ابن رشيق أن الشاعر المتبع قد يتساوى مع الشاعر المبتدع وهنا لايكون له من الفضل إلا حسن الاقتداء ومن أمثلته قول عبدة بن الطبيب :[1]

فما كان قيس هلكه هلك واحد   ولكنه بنيان قوم تهدما

فقد اتبع فيه امرئ القيس وتساوى مع قوله :

فلو أنها نفس تموت جميعةٌ   لكنها نفس تساقط أنفسنا

بين ابن رشيق أن الشاعر المتبع قد يأخذ معنى فيقصر فيه ويتأخر عن مبدعه وعلل هذا بسوء الطبع وسقوط الهمة وضعف القدرة [2].

وقد تحدث ابن رشيق عن سوء الإتباع وفسره بقوله:

« أن يعمل الشاعر معنى رديا ولفظا رد يا مستهجنا ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته، نحو قول أبي تمام :

بَاشرتُ أسباب الغِنى بمدائح   ضربتْ بأبوابِ الملوك طبولا

فقال أبو الطيب:

إذا كان بعضُ النَّاس سيفا لدولة   ففي النّاس بوقات لها وطبول

فسرق هذه اللفظة لئلا تفوته » [3].

وكلام ابن رشيق مردود عليه من وجهتين أولهما يتعلق بمفهومه لقبح الأخذ؛لأن قبح الأخذ يكون في مسخ المعاني أو الألفاظ أو الأساليب التي يتناولها الشاعر ممن قبله وهذا رأي أغلب النقاد أما رأي ابن رشيق فغريب.

---

[1] – المصدر السابق ، ص 541.

[2] – المصدر نفسه ، ص 541.

[3] – المصدر نفسه ، ص541.

وثانيهما يتعلق ببيتي أبي تمام والمتنبي،فليس الأول رديئا ولا مستهجنا وليس الثاني مسروقا منه ، وليس تكرار الكلمة في بيتين من الشعر دليلا على السرقة.

وبعد أن تحدث ابن رشيق عن أنواع الأخذ من حيث الحسن والقبح أشار إلى مايعد من السرقات وهو ليس داخلا فيها مثل اشتراك اللفظ المتعارف كقول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل   عليها الأسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معدى كرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل   تحية بينهم ضرب وجيع

وقول الخنساء ترثي أخاها صخرا.

وخيل قد دلفت لها بخيل   فدارت بين كبشيها رحاها

وقد بين أن مثل هذا النوع يكثر في الشعر[1].

وقد تحدث ابن رشيق عن أولوية شاعر دون شاعر بمعنى معين فقال:

« وكانوا يقضون في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنى كان أولاهما به أقدمهما موتاً. وأعلاهما سنا. فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان .وإن كانا في مرتبة واحدة روى لهما جميعا ،وإنما هذا فيما سوى المختص الذي حازه قائله واقتطعه صاحبه»[2].

لقد وظف ابن رشيق عدة مناهج كالمنهج الاستدلالي للوصول إلى المتهم بالسرقة والمنهج التاريخي الذي يعتمد على الوفاة والأقدمية ويقترح منهجا جديدا وهو التفسير الجمالي الذي يرتكز على الاتفاق في الخطاب الأدبي في حالة إذا ما جمع الشاعرين عصرٌ واحدٌ[3].

---

[1] – المصدر السابق ، ص542.

[2] – المصدر نفسه ، ص542.

[3] – ينظر :محمد مرتاض النقد الادبي القديم في المغرب العربي ،ص104.

وأفضل السرقات عند ابن رشيق نظم النثر وحل الشعر،وقد ضرب له عدة أمثلة توضحه منها قول عيسى عليه السلام [1]:

" تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات،أجل لا يجنى الشوك من العنب ". فقال ابن عبد القدوس:

إذا وترت أمرا فاحذر عداوته   من يزرع الشوك لا يحصدْ به عنبا

وعن حل المنظوم يقول ابن رشيق:

وأخذ الكتاب قولهم "قدمت قبلك" من قول الأقرع بن حابس ،ويروى لحاتم :

إذا ما أتى يوم يفرق بيننا   بموت فكن أنت الذي تتأخر

وقد علق ابن رشيق على هذا النوع من السرقات بقوله:

«فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق»[2].

أتم ابن رشيق دراسته لقضية السرقات في كتابه العمدة وكان قد عرض لها في ثلاثة أبواب:المخترع البديع ،الاشتراك،السرقات وما شاكلها،وقد أفاد إفادة كبيرة من آراء السابقين عليه في هذه القضية مع احتفاظه بشخصيته وتدخله بالنقد والتقويم في كثير مما نقله عنهم، وقد عرض لأنواع السرقات المختلفة وأشار إلى ما يدخله النقاد فيها وهو ليس منها كما حدد مواضع الأخذ الحسن وبيّن مواضع سوء الأخذ وذهب إلى أن أفضل السرقات ما كان في نظم المنثور وحل المنظوم،وقد كان منهجه في دراسة السرقات منهجا مستوعبا لجميع الأفكار التي سبقته بالإضافة إلى حرصه على تحديد مصطلحاتها وضرب الأمثلة على كل نوع من أنواعها .وقد أفرد ابن رشيق رسالته قراضة الذهب لدراسة قضية السرقات الأدبية،وقد كان الباعث على تأليف هذه الرسالة الرد على من اتهمه بالسرقة. وأفردت لدراستها المؤلفات

[1] – العمدة , ج2 ، ص543.

[2] – العمدة , ج2 ، ص544.

المختلفة وتباينت فيها الآراء،ولكنه يرى أن أهل العلم يجمعون على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج من العادة .

وإذا كانت السرقة تقع في البديع فإنها تكون في المطابقة والتجنيس أكثر افتضاحا من غيرها لأن القول في المطابقة والتجنيس لا يتسع اتساعه في التشبيه والاستعارة ،ويرى ابن رشيق أن قول امرئ القيس في المطابقة : "مكر مفر مقبل مدبر معا " "لا يتناوله أحد عن هذه الصيغة إلا افتضح "

ويمضي ابن رشيق ذاكرا الأنواع المختلفة للسرقات في البديع مثل المبالغة والتتميم والالتفات وغيرها من الأنواع البديعية جاعلا امرئ القيس إمام الشعراء في السبق إلى هذه المعاني البديعية فيروى له المعنى ويتبعه بما قال الشعراء فيه بعده وقد علل تقديمه له على سائر الشعراء بقوله : « وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس ؛لأنه المقدم لا محالة .وإن وقع في ذلك بعض الخلاف،فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه مالا يجد لغيره من كلام الشعراء»[1].

استهل ابن رشيق درس السرقات في البديع بدرس السرقة في الاستعارة حيث ذكر قول امرئ القيس: بمنجرد قيد الأوابد هيكل[2]

وقد علق عليه بقوله : « فإنه أول من قيدها وسبق إلى الاستعارة البديعة فاتبعه الناس، فقال بعضهم : قيد الأوابد في الرهان جواد

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبه ،لأن الرهان لا يقيد، وإن استعير له ذلك فبعيد ، واستغرق ابن المعتز : كأنما يفر منه يطلبه

وإن كان غاية؛ لكون القيد ألزم ليد المطلوب، وهما فيه أحصل.

[1] – ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق ضيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط1، 1991، ص21.

[2] – امرؤ القيس، الديوان، ص 118.

وقال أبو الطيب وهو خاتم الفحول من المولدين: أجل الظليم وربقة السرحان فأتى بالمعنى في غير اللفظ، وزاد زيادة جيدة ، وإن لم يبلغ صاحب الاختراع»[1].

وهكذا يوضح ابن رشيق أسبقية امرئ القيس في ابتداع هذه الاستعارة وتداول الشعراء لها من بعده،ويشير إلى أن الزيادة في المعنى لابد أن تكون زيادة مفيدة وإلا كانت نقصا وعيبا ،لذلك عاب على الأسود النهشلي تقييده لقيد الأوابد بقوله في الرهان فأضعف المعنى وكانت زيادته بالنقص أشبه، ومدح زيادة المتنبي لأنها جاءت في صياغة مختلفة إلا أنه لم يبلغ مبلغ امرئ القيس رغم إجادته وعلى هذا النهج يسير ابن رشيق في ذكر أنواع السرقات البديعية كالإيغال والتتبيع والمبالغة والتتميم والالتفات ، وقد انتبه ابن رشيق إلى نوع من الأخذ زعم أنه لم ينتبه إليه أحد من المؤلفين من قبل أطلق عليه اسم:فتح المعنى فقال : « والشاعر يورد لفظا لمعنى، فيفتح به لصاحبه معنى سواه، لولا هو، لم ينفتح؛كقول الفرزدق:

وما أنا بالباقي ولا الدهر فاعلمي   براض بما قد كان أذهب من عقلي

أراد ولا الدهر براض فقوله في سياق الكلام وما أنا بالباقي ولا الدهر هو الذي فتح للبحتري قوله للفلك:

ستفنى مثلما نفنى وتبلى   كما نبلى فيدرك منك ثار»[2]

ذكر ابن رشيق نماذج عديدة لتفتيح المعنى ثم قال :

«ولم أرى من المؤلفين من جميع من رأيته من نبّه على هذا الموضوع »[3].

تحدث ابن رشيق عن صور الأخذ وبيّن الحسن منها من عدمه وهي كالتالي:

---

[1] – ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص22.

[2] – المصدر نفسه ، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص41.

- **نقل المعنى:**

ومثاله قول عنترة يصف الذباب:

هزجا يحك ذراعه بذراعه   قدح المكب على الزناد الأجذم

وقد نقله ذو الرمة فقال:

كأن رجليه رجلا مقطف عجل   إذا تجاوب من بُرديه ترنيم

علق ابن رشيق قائلا :« فنقل صفة يدا الذباب إلى رجلي الجندب فأحسن الأخذ .وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه»[1].

- **نقل المعنى إلى عكسه:**

يجوز للشاعر إذا أخذ المعنى أن يعكسه لمعنى آخر ومن أمثلته قول ابن الدمينة:

إذا سفروا بعد التهجد والسرى   جلوا عن غراب السن بيض الصحائف

« فنقل ابن الرومي معنى المدح إلى الذم فقال فأبدع في التمثيل والتشبيه :

لك وجه كآخر الصك فيه   لمحات كثيرة من رجال

فخطوط الشهود مختلفات   شاهدات أن لست بابن حلال

فاستحقه بعكسه إياه وزيادته فيه ونقله عن بابه واستظهاره بحسن التشبيه في اختلاف الخطوط وهذا من سحر الكلام ».[2]

نقل معنى البيت المشتهر مع بعض لفظه :-

لا يعد ابن رشيق هذا النوع سرقة ومن الأمثلة التي ضربها وصف الوجوه بالدنانير كقول مرقش الأكبر :

[1] – المصدر السابق ، ص65.

[2] – المصدر نفسه ، ص69.

النشر مسكٌ والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنمُ

وقد أخذ هذا المعنى كثير من الشعراء إلا أن ابن المعتز قد تميز في تشبيهه للوجوه حيث قال : عتاق دنانير الوجوه صباحُ

فله مزية على من تقدمه لأنه جعل الو جوه في ذاتها دنانير من جهة الاستعارة . كما تناول هذا المعنى الصنوبري وأبدع فيه حيث قال :

نقشت يد الجدري وجنته هل جاء دينار بلا نقش

فقد زاد على المعنى الأول وتميز عن الذين تناولوا هذا المعنى فأبدع حين جعل الوجوه في ذاتها دنانير فشبه الخطوط على الدينار كخطوط الجدري على الوجنة .لذلك قال ابن رشيق ..«هذه الزيادة لها مزية خرجت بها عن الأبيات المتقدمة لا محالة »[1] .

يمكن للشاعر أن يبدع حتى لو كان المعنى الذي أخذه مشتهرا مع بعض لفظ البيت وهذا يعتمد على مهارته الفنية .

تظهر عبقرية الشاعر في مدى قدرته على تطويع المعجم اللغوي المشترك بينه وبين الشعراء في التعبير عن أغراضه ومقاصده .

- **نقل معنى البيت كله مع بعض ألفاظه :**

قد يأخذ الشاعر معنى البيت كله مع بعض ألفاظه ومن أمثلته عند ابن رشيق قول صريع الغواني :

يكسو السيوف دماء الناكثين به ويجعل الهام تيجان القنا الذيل

فقد أخذه ابن المعتز فقال:

---

[1] - المصدر السابق ، ص70-71.

ويجعل هامات أعدائه قلانس يلبسهن الرماحا

فقد أخذ ابن المعتز معنى البيت كله واكتفى بأخذ بعض اللفظ فجعل القلانس محل التيجان ويلبس محل يكسو وترك ذكر الألفاظ الأخرى التي تدل على المعنى ولذلك جاء معناه قاصرا بالمقارنة مع معنى صريع الغواني حيث قال ابن رشيق :« وقصر عن صريع بأنه أسقط المعنى بتركه ذكر السيوف والدماء»[1].

لقد أخل الشاعر بالمعنى حين أسقط بعض الألفاظ التي تدل عليه ومن هنا فيمكن القول أن الإبداع لا يتحقق في غياب العناصر الأساسية المؤدية له .

وقد أشار ابن رشيق إلى نوع من السرقة وهو التلفيق ،حيث عده دليلا على فطنة الشاعر وحذقه ،ورأى أن المتنبي والمعري قد تميزا في هذا النوع وبلغا فيه كل غاية ولطفا فيه كل لطف [2] لأن هذا النوع من السرقة يحتاج إلى كفاءة ومهارة مثل مهارة هذين الشاعرين لتحقيق الإبداع .

أثار ابن رشيق مسألة في غاية الأهمية وهي تأثر الشعر بأشعار قديمة أو معاصرة له دون أن يقصد الشاعر ذلك أو يتعمده حيث يقول :«يمر الشعر بمسمع الشاعر لغيره ،فينسى أنه سمعه قديما فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه إذا تساويا في الدقة والإجادة ،وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكاً من غير أن يكون أحدهما آخذ من الآخر»[3] .

وفي هذا النص يشير ابن رشيق إلى أمور مختلفة؛فمنها أن الشاعر يستعمل ذاكرته لاشعوريا فيستمد أفكاره منها ،ومنها توارد الخواطر عند الشعراء وقد سبق أن أشار إليها أبو هلال العسكري فقد يحصل نتيجة اتفاق قرائح الشعراء من غير أن يكون بينهما احتكاك أو

[1] - المصدر السابق ، ص71.

[2] - المصدر نفسه ، ص95.

[3] - المصدر نفسه ، ص78.

سرقة ،كذلك أشار إلى مسألة الرواية ومدى أثرها في تشابه إنتاج الشعر لدى الشعراء ، فقد يروي شاعر أشعار شاعر،فيأتي نتاجه الشعري من حيث النسيج مشابها لنسيج لمن روى له بسبب تدرب قريحته على أشعار ذلك الشاعر وأسلوبه .

لقد أثار ابن رشيق مسألة هامة تتعلق بالإبداع وهي مسألة تثاقف وتلاقح النصوص الشعرية التي تنفتح بعضها من بعض فتؤدي إلى الإبداع .

ويقول ابن رشيق في موضع آخر «والذي اعتقده وأقول به أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله وكان من الشعراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي وأراد المتأخر معنى به فأخذه في نظمه – إن الوزن يحضره.والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط»[1] .

لقد أضاف ابن رشيق فكرة عميقة التي تسجل له كتعليل قوي لمشكلة السرقات في الشعر العربي في نطاق حدوده العامة التي تكيف طبيعته[2].

لقد أظهرت هذه الدراسة ابن رشيق شخصية قوية واضحة التي لا تقتصر على نقل الآراء بل تمحصها وتأتي بالجديد ، فقد أشار ابن رشيق إلى إمكانية الإبداع الشعري من خلال الأخذ ،ولذلك حدد المواضع التي يحسن فيها الأخذ واشترط في تحقق الإبداع الزيادة الحسنة ،واختصار اللفظ وإبراز المعنى وكذلك بين أسباب التقصير في السرقة الشعرية وتتمثل في إطالة المختصر وإسقاط المعنى وبرودة الاستعارة في التعبير عن المعنى المنقول .

---

1 - المصدر السابق ، ص 79.

2 - محمد مصطفى هدارة،مشكلة السرقات في النقد العربي،ص104.

وهكذا يكون ابن رشيق قد توسع في دراسة قضية السرقات في كتابيه ،فعرفها وذكر أنواعها ، وبين الشروط التي يحسن فيه أخذ المعاني ،وكذلك أشار إلى المواضع التي يقبح فيها الأخذ. وبين الفرق بين ما يعد سرقة وبين مالا يدخل فيها .وقد كانت له بعض الإضافات في دراسته لهذه القضية تميز بها عن غيره في كتابه قراضة الذهب ، حيث بدا متذوقا متحسسا مواطن الجمال والقبح .

تميز ابن رشيق بمعرفة واسعة بالشعر العربي واستيعاب آراء النقاد السابقين وبإبداعات الشعراء والتي مكنته من استثمار الأخذ في تحقيق الإبداع.

- ابن شرف(ت: 460هـ)

أما ابن شرف فإنه لم يخصها بباب مستقل كما فعل غيره، بل تناولها ضمنيا من خلال تطرقه لعيوب الشعر، يقول:

« ومن عيوب الشعر السارق، وهو كثير الأجناس في شعر الناس. فمنها سرقة ألفاظ ومنها سرقة معان، وسرقة المعاني أكثر لأنها أخفى من الألفاظ».[1]

والسرقة عند ابن شرف تعد من عيوب الشعر التي تضع من قيمته وتقلل من جودته،

فهي ضحالة في الموهبة ونضوب في الطبع والصنعة معا[2] لأنه يعتمد على جهد الآخرين ومن خلال هذا النص يبين لنا كثرة السرقات ويوضح تنوع صورها في شعر الشعراء ويقسمها إلى نوعين: سرقة ألفاظ وسرقة معان، وهو بهذا يخالف عبد الكريم النهشلي الذي يرى أن السرقة تحدث في المعاني دون الألفاظ.

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص42.

[2] – محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص 105.

يرى ابن شرف أن السرقات تكثر في المعاني دون الألفاظ نظرا لخفائها وصعوبة كشفها في بعض الأحيان، و لعل الرغبة في الإبداع وابتكار شيء جديد وحب التفرد وعقدة التفوق هو الذي دفع بالشعراء إلى أخذ معاني وألفاظ شعراء غيرهم مما نتج عنه تفشي هذه الظاهرة واستفحالها.

يحدد ابن شرف السرقات ويجعلها في خمسة أنواع وهي: « سرقة المعنى كله، ومنها سرقة البعض، ومنها مسروق باختصار في اللفظ وزيادة في المعنى وهو أحسن المسروقات، ومنها مسروق بزيادة ألفاظ وقصور بلا زيادة ولا نقص والفضل في ذلك للمسروق منه ولاشيء للسارق».[1]

يجعل ابن شرف في هذا النص سرقات المعاني خمسة أنواع أفضلها ما سرق باختصار في اللفظ، وزيادة في المعنى، وأقبحها ما سرق بزيادة في اللفظ وقصور في المعنى. وهذا العنصر أقل شأنا في القيمة في نظره ولهذا عدّهٌ أقبح السرقات لأنه يقصر في المعنى الذي يفترض أن يقدم فيه الشاعر شيئا أكثر جودة و أوسع شمولا.

أما السرقة المحضة أي بلا زيادة فيها ولا نقص فيعدها ابن شرف أخطر السرقات وأقبحها ولذلك فهو يعلق عليها بأن الفضل فيها للمسروق ولا شيء للسارق.

وقد ضرب مثالا له بسرقة أبي نواس معنى بيت أبي الشيص الذي يقول فيه:[2]

وقف الهوى بحيث أنت فليس لي   متأخر عنه ولا متقدم

وقد بين أن أبا نواس سرق معناه بأكمله حين قال:

فما جازه جود ولا حلّ دونه   ولكن يصير الجود حيث يصير [1]

---

[1] – ابن شرف، أعلام الكلام، ص 42.

[2] – المصدر نفسه ، ص 42.

وقد رجح ابن شرف بيت أبي شيص على بيت أبي نواس فقال: « على أن بيت أبي الشيص أحلى وأطبع ومع حلاوته جزالة »[2] .

وفي ترجيحه لبيت أبي الشيص تأكيد على إبداعية الشاعر وعلى أصالة المعنى ورده لصاحبه، فالفضل كله لصاحب المعنى الأول الأصيل ولاشيء يذكر للآخذ إلا السرقة.

ومع أن أبا نواس قد أخذ المعنى من غرض الغزل إلى غرض المدح لكن ابن شرف لم يعتد بذلك ولم يشر إليه.

ويرى ابن شرف أن سرقة المعاصر من معاصر ضعف وسقوط همة وقد عبر عن رأيه هذا من خلال تعليقه على بيت أبي نواس الذي سرق معناه من أبي الشيص.

« وقد ذكر عن الحسن أنه قال مازلت أحسد أبا الشيص على هذا البيت حتى أخذته منه و سرقة المعاصر سقوط همة».[3] لقد عدّ بعض النقاد موقفه من السرقات موقفا متسرعا وغريبا خاصة وأنه شاعر مارس الشعر لذلك كان عدّه السرقة ضمن عيوب الشعر مدعاة للعجب عندهم [4] في حين ارتأى بعضهم تميز ابن شرف بإخراجه التوارد من السرقات، وأرجع أولية ابن شرف في هذا الصنيع.[5]

ورغم أن حديث ابن شرف حول السرقات كان سريعا، إلا أنه بين موقفه منها وكان كافيا ليعطي صورة عن مفهومه للعملية الإبداعية.

---

[1] – المصدر السابق ، ص 42.

[2] – المصدر نفسه ، ص 43 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 42.

[4] – مصطفى هدّاره، مشكلة السرقات في النقد العربي،ص105.

[5] – ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة ، النقد الأدبي في المغرب العربي،ص383.

ثالثا: قضية السرقات الأدبية في النقد الأندلسي

إذا كان نقاد المغرب العربي قد لعبوا دورا واضحا في دراسة السرقات وسعوا إلى تنظيرها وبيان أنواعها المختلفة كما ظهر عند ابن رشيق، فإن نقاد الأندلس قد أولوا القضية أهمية لا تقل عن أهميتها في المغرب.

وقد غلب على نقاد الأندلس الجانب التطبيقي مما مكنهم من الحكم بالسرقة أو نفيها على الأعمال الشعرية وهذا الذي يعينهم في فهم العملية الإبداعية والوصول إلى مدى أصالتها.

- ابن شهيد الأندلسي(ت: 430هـ)

نالت قضية السرقات حيزاً كبيرا من اهتمام ابن شهيد فهي من أكثر القضايا النقدية التي استحوذت على اهتمامه، وقد تناولها في رسالته " التوابع والزوابع" وعبّر من خلالها عن موقفه منها.

عرض ابن شهيد في الفصل الثالث من رسالته وعنوانه نقاد الجن لعملية الأخذ الأدبي، وصف مجلسا أدبيا لنقاد الجن يتدارسون فيه كيفية انتقال المعنى الواحد بين أكثر من شاعر، وكيف يتطور هذا المعنى ويختلف حسنا وقبحا حسب اختلاف أقدار الآخذين والمتداولين له في الصنعة الشعرية، وقد وصف ابن شهيد هذا المجلس حيث قال:

« وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من معاني ومن زاد فأحسن الأخذ. ومن قصر»[1].

وضح ابن شهيد كيفية أخذ المعنى ووضع له شروطا من خلال حديث أحد شيوخ الجن لابنه وهو يعلمه صناعة الشعر حيث قال:

[1] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1997، ص283.

« إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه وأرق حاشيتة فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بد ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن لتنشط طبيعتك وتقوى مُنتك »[1] .

إن ابن شهيد من خلال هذا النص يوجه الشاعر إلى عدم أخذ المعنى في حالة إذا ما كان صاحبه قد أحسن تركيبه، وإن كان لابد من الأخذ، فيجب على الآخذ أن يغير البحر الشعري الذي جاء عليه المعنى المأخوذ وهذا رأي تفردَّ به ابن شهيد بين النقاد، ويدل على ذكاء ولباقة، لأن تغيير العروض يغير موسيقي البيت فيتحقق نوع من الاختلاف وهذا من أنواع الحيلة أو الإخفاء[2].

لا يؤيد ابن شهيد أخذ المعنى الذي أحسن فيه صاحبه فأبدع تركيبه لأن الأخذ لا يضمن له نجاحه وتفوقه على قائله وضرب لذلك مثلا بعمرو بن أبي ربيعة الذي أراد أن يأخذ معنى امرئ القيس حين قال:

سموتُ إليها بعدما نام أهلها   سُمُو حباب الماء حالاً على حال[3]

فقال عمر:

ونَفَضْتُ عني النوم أقبلتُ مشيةَ الـ   عبابِ وركني خيفة القوم أزورُ

قال ابن شهيد: «ألا ترى عمر بن أبي ربيعة، وهو من أطبع الناس حين رام الدنو منه والإلمام به كيف افتضح...إنه أساء قسمة البيت، وأراد أن يلطفَ التوصّل، فجاء مقبلا بركن كركنه أزور»[4].

---

[1] – المصدر السابق ، ص287.

[2] – عبد الله سالم المعطاني، ابن شهيد وجهوده في النقد الأدبي، ص71.

[3] – امرؤ القيس ، الديوان ، ص 124.

[4] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص286.

بيّن ابن شهيد أن عمرو بن أبي ربيعة لو ركب بحرا آخر غير البحر الذي استخدمه لخلص ونجا ثم أنشد شعرا من تأليفه هو:

ولما تملا من سكرة فنام ونامت عـيون العسس
دنوت إليه على بعده دنو رفيق درا ما التمسْ
أدبُّ إليه دبيبَ الكرى وأسمو إليه سمو النفس
وبتُّ به ليلتي ناعمّاً إلى أن تبسّم ثغرُ الغّلس
أقبل منه بياض الطلا وأرشُفُ منه سواد اللعسْ

من خلال هذا النص نجد أن ابن شهيد قد أخذ بنصيحة الجني الشيخ وغير البحر الشعري ووظف بحرا مخالفا، وهذه دعوة من ابن شهيد إلى تفعيل عملية القراءة من خلال الإنتاج الذي يأتي عن طريق الزيادة ومبلغ الحسن بالنسبة للمعنى المأخوذ.

يرى ابن شهيد أن في عملية محاكاة الشعراء الفحول دليلا على إبداعية الشاعر وقدرته الفنية، حيث بهذه المحاكاة يبرهن عن طاقته الفنية، ويبيّن لنا هذا من خلال محاورته للجني.

قال ابن شهيد: « فقال لي فاتك بن الصقعب: فهل جاذبت أنت أحدا من الفحول؟ قلت نعم، قول أبي الطيب[1] :

أأخلعُ المجد عن كتفي وأطلبه وأترك الغيث في غمدي وأنتجع[2]

قال: بماذا؟ قلت بقولي:

ومن قُبة لا يدرك الطّرف رأسها تزِلُ بها ريح الصَّبَا فتحدَّرُ

---

[1] – إبن بسام، الذخيرة، (ق1،م1)، ص288.

[2] – المتنبي، الديوان، ج2، ص222.

فقال والله لئن كان الغيث أبلغ . فلقد زدت زيادة مليحة طريفة . واخترعت معاني لطيفة»[1].

ويبدو أن ابن شهيد لا ينظر إلى المحاكاة ولا يعدها عيباً عند الضرورة لاسيما إذا أضاف إليها المحاكي وزاد عليها في المعنى عن القول الأصلي الذي لم يَرِدْ عند قائله.

لقد غالى ابن شهيد في فكرة المحاكاة، حيث لم يقف عند حدِّ المعارضة لفحول الشعراء وعدّ هذا الصنيع دليلا على إبداعية الشاعر ومهاراته الفنية، بل لقد ذهب في فكرته إلى أبعد حدٍ حين رأى أن في المعنى المسبوق حسناً لا يكون في المعنى الذي يخترعهُ الشاعر، وهو رأي فيه غلو وغرابة، وقد عبر عن رأيه على لسان صاحب بديع الزمان الهمذاني: «أومَا عَلِمْتَ أن الواصف إذا وصف شيئا لم يتقدم إلى صفته ولا سلط الكلام على نَعْتِهِ اكتفى بقليل الإحسان واجتزى بيسير البيان؟ لأنه لم يتقدم وصف يقرن بوصفه ولا جرى مساق يضاف إلى مساقه»[2].

وهكذا يرى ابن شهيد أن المعيار الأساسي الذي يظهر إبداع الشاعر ومهاراته هي المعارضة لمعنى مسبوق إليه وليس السبق إلى معنى جديد غير مسبوق إليه، لاسيما وأن المقارنة بين المعاني التي جاءت عن طريق المعارضة تبين تفوق الشعراء من حيث حسن تناول المعنى تناولا متميزا وتكشف عن أدوات الشاعر الفنية.

فالمعارضة بالنسبة إليه أداة لإثبات الذات في مواجهة وتحدي المعنى السابق واختراقه إلى معنى جديد، ويتمثل دور الشاعر عند ابن شهيد في خلط المصادر والمعاني السابقة ومعارضتها دون الفناء فيها أو تكرارها تكرارا متطابقا[3]، إلا أن مثل هذا الرأي يغلق باب

---

[1] – إبن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص289.

[2] – المصدر نفسه ، ص276.

[3] – أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية، المركزالثقافي العربي المغرب، ط1،2006 ،ص36.

الإبداع أمام الشعراء والتنافس بينهم في خلق المعاني الجديدة، والاكتفاء بالمعارضة ومحاكاة المعاني المسبوقة.

ونستنتج من خلال تتبع آراء ابن شهيد في قضية السرقات الشعرية أنه لم يتوسع في دراستها ولا أنواعها ولا صورها، وإنما تحدث عن شروط الأخذ الحسن.

لم يوظف ابن شهيد كلمة سرقة وإنما استخدم كلمة الأخذ والمعارضة ، كما أنه لم يهتم بتتبع سرقات الشعراء كما فعل نقاد المشرق، بقدر ما اهتم بكيفية الأخذ أي إجادة المعنى المأخوذ وبيان الناقد لعمل الشاعر إن أجاد أم قَصّرَ.

لا يعد ابن شهيد السرقات عيباً وإنما يعدها دليلا على البراعة والقدرة الفنية , فقد كشفت قضية السرقات من خلال تناول ابن شهيد لها عن شخصية مثقفة ومطلعة على الشعر العربي وإحاطته بأساليب الشعراء الفحول .

- ابن سيده (ت:458 هـ)

أخذت قضية السرقات الأدبية حيزا كبيرا من اهتمام ابن سيده ، ونلحظ هذا من خلال إشاراته المتكررة لها في أكثر من موضع وهو بصدد شرح المشكل من شعر المتنبي.

لم تكن دراسة ابن سيده لهذه القضية دراسة نظرية تبين مفهومها وتشرح أنواعها وتوضح شروطها ، إنما جاءت دراسة تطبيقية ، كما أنه لم يستخدم أثناء شروحاته المصطلح المعتاد "السرقة" إنما استخدم مصطلحات أخرى تدل على فعل السرقة كالأخذ أو التشابه. ومنها على سبيل المثال لا الحصر تعليقه على قول المتنبي:

أقام الشعر ينتظر العطايا   فلما فاقتِ الأمطار فاقَا[1]

[1] - المتنبي، الديوان، ج2 ، ص301.

حيث يقول ابن سيده معلقا: «أنتظر الشعر أن تحسن فأشكر وأشعر فلما فاقت عطاياك الأمطار فاق شعري الأشعار[1]» كقول البحتري:

فقد أتتك القوافي غِبَّ فائدة   كما تفَّتحُ بعْدَ الوابِلِ الزهرُ

ومن أمثلة هذا أيضاً تعليق ابن سيده على قول المتنبي:

حُرِموا الذي أمَلَوا وأدرك منهم   أمالهُ من عَادَ بالحرمانِ[2]

يشرح ابن سيده البيت الشعري ثم يقول[3]: « ونحوه قول امرئ القيس:

وقد طوقت في الآفاق حتى   رضيتُ من الغنيمة بالإيابِ[4]»

وما يلاحظ أن ابن سيده وهو يشير إلى الأبيات المتشابهة يقف عند حدِّ إظهار التشابه دون أن يشير إلى السرقة أو نوعها أو أن يتهم الشاعر بالأخذ أو الإتباع والتقليد ومن أمثلة هذا قوله معلقا على بيت المتنبي:

فكثير من الشجاع التوقّى   وكثيرٌ من البليغ الكلامُ

حيث قال ابن سيده : «وهذا من أسلوب قول الشاعر:

يُغْضِي حَيَاءً ويُغْضَى من مهَابَتهِ   فلا يُكَلَّم إلاَّ حين يبتسمُ[5]»

---

[1] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، دار الكتب المصرية، القاهرة،1996،دط، ص200.

[2] – المتنبي، الديوان، ج2 ، ص182.

[3] – ابن سيده ، شرح المشكل من شعر المتنبي،ص260-261.

[4] – امرؤ القيس ، الديوان ، ص43.

[5] – ابن سيده ، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص185-186.والمتنبي ، الديوان، ج1، ص116.

لا يكتفي ابن سيده بالإشارة إلى التشابه في حالة إذا ما تبين له أن الشاعر قد أفاد من معنى إفادة بائنة، فيقر بوجود السرقة ويبين أصل المعنى ويعمل على إرجاعه إلى صاحبه الأصلي الذي أبدعه. ومن أمثلة ذلك تعليقه على قول الشاعر المتنبي:

إذا امتلأتْ عيونُ الخيلِ مني   فويْلٌ للتيقظ والمنام[1]

فهذا المعنى حسب ابن سيده يتشابه مع قول المتنبي نفسه حين يقول:

يرى في النوم رُمْحكَ في كِلاهُ   ويخشى أن يراه في السُّهادِ[2]

ويرجع ابن سيده بعد ذلك المعنى إلى أصله وصاحبه وهو من قول الشاعر[3]:

وعلى عدوك يابن عمِّ محمدِ   رصيدانِ ضوءُ الشمسِ والإظلام

فإذا تنبه رُعْتهُ وإذا غَفَا   سلَّتْ عليه سيوفكَ الأحلامُ

ومن أمثلة هذا النوع من النقد عند ابن سيده قول المتنبي:

فلا تحْمَدْهُمَا وأحمد هُمَاماً   إذا لم يُسَمْ حامِدُه عناكَا[4]

يرى ابن سيده أن هذا المعنى الذي ساقه المتنبي اشتقه من قول أبي نواس[5]:

إذا نحْنُ أثنينا عليك بصالح   فأنت كما نثني وفوق الذي نثني

وإن جرت الألفاظ يوماً بمدحهِ   لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني

---

[1] – المتنبي ، الديوان ، ج4 ، ص45.

[2] – المرجع نفسه ، ص364.

[3] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص61.

[4] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ، ص394.

[5] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص353.

يعطي ابن سيده أهمية للمعنى المأخوذ ، ولذلك فهو يتتبعه عند أكثر من شاعر واحد إلى أن يصل إلى صاحبه الأصلي وقائله الأول مثلما فعل مع قول المتنبي:

تحملوا حملتكم كل ناجية   فكلٌ بيّن عليَّ اليوم مُؤْتَمَنُ[1]

فقد بيّن تشابه هذا البيت في المعنى مع قول الشاعر:

مَنْ شاءَ بَعْدَكَ فَلْيَمُتْ   فعليْكَ كُنتُ أُحَاذِرُ

ثم بيَّن ابن سيده أنّ أبا نواس قد أخذ هذا المعنى أيضا في قوله:

وكُنْتُ عليهِ أحْذِرُ الدَّهرَ وحدهُ   فلم يبقَ لي شيءٌ عليهِ أُحَاذِرُ

وبهذا الشكل وضَّح ابن سيده أن الشاعرين قد تعاورَا معنىً واحداً سابقاً عليهما.

وقد بين ابن سيده في بعض الأحيان أن الشاعر لا يكتفي بأخذ المعنى كما هو، بل يتصرف فيه؛ كأن يعكس المعنى السابق ومثالٌ على ذلك قول المتنبي:

وأشنبَ معسُول الثَّنياتِ واضحٍ   سَترْتُ فمي عنه فقُبلَ مفرقِي[2]

ويعلق ابن سيده على هذا البيت قائلا : « وهذا كقول الآخر إلا أنَّهُ بالعكس:

حاولتُ منها قُبْلة فتعمَّدتْ   بعقاربِ الأصداغِ قطعَ طَرِيْقهِا

وما كلُّ من يَهوى يَعِفُّ إذا خلاَ   عفافي ويرضى الحب والخيل تتقي»[3]

وما يلاحظ أن ابن سيده في بعض الأحيان لا يكتفي بالإشارة إلى وجود التشابه بين معنى المتنبي وبين معاني الشعراء، بل يقارن بين المعاني ويثبت لمن الفضل هل للآخذ أم

[1] – المتنبي ، الديوان ، ج4 ، ص235.

[2] – المتنبي ، الديوان ، ج2 ، ص306.

[3] – ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي ، ص220-221.

للمأخوذ منه أي صاحبه الأصلي. فقد أخذ المتنبي معنى وأضاف إليه كما في قوله وهو يصف بحيرة:

ناعِمةُ الجسمِ لا عِظامَ لها بناتٌ وما لها رحِمُ[1]

علق ابن سيده حيث قال : «وقد ألمَّ المتنبي في هذا بقول ابن الرومي يستهدي سمكا.

وبناتُ دِجْله في قباءِكُمْ مأسورة في كُلِ مُعتركِ

إلا أن المتنبي زاد عليه بقوله "ومالها رحِمٌ"فأغربَ »[2].

قدم ابن سيده أمثلة شعرية على المعاني التي لم يحسن الشاعرُ الأخذ فيها ، فلم يضف إلى المعنى ولم يصل إلى مستوى الجودة والإبداع مقارنة مع صاحبه الأصلي. وذلك من خلال قول المتنبي في أرجوزة له: يَحُولُ بين الكلبِ والتأمَّلِ

وقد علق عليه بقوله : «إن شئت قُلْ إن الظبيَ يُجْهِدْ الكلب فيشغلهُ عن التأمُلِ وإن شئت قُلت إنه يمنع الكلب أن يتأمله بسرعته كقول البحتري يصف فرساً:

جَارى الجيَادَ فطار عن أوهامها سبْقاً وكادَ يطيرُ عن أوهامهِ

قال ابن سيده:« هذا أبلغ من قول أبي الطيب ، لأن سبق الوهم أدل على السرعة من سبق الطرف مع لفظ الطيرانِ والطيرانُ أبلغ في السرعة ، ولذلك شبهت العرب خيلها بالطير »[3].

---

[1] – المتنبي ، الديوان ، ج1 ، ص64.

[2] – ابن سيده ، شرح المشكل من شعر المتنبي ، ص83-84.

[3] – المصدر السابق ، ص98.

ينفي ابن سيده السرقة عن بعض أبيات المتنبي ويعلل النفي بأدلة تثبت صحة ما ذهب إليه ، ومن أمثلة هذا النفي قوله:

هَمُّهُ في ذوي الأسنّةِ لا فيـ ـها وأطرافُهَا لهُ كالنطاقِ[1]

وقد علق على هذا البيت: «وشبهه بعض النقاد بقول أبي تمام:

إنَ الأسُودَ أسُودَ الغاب هِمُّتُها يومَ الكريهةِ في المسلوبِ لا السَّلبِ

وليس مثله، لأن أبا تمام نفى عن الممدوح حب السَّلب وأبو الطيب ذكر أن أبا العشائر لا يعبأ بالأسنة المحدقة به لشجاعته ولم يذكر حب سلب ولا ضدهُ»[2] .

ومن خلال الأمثلة المبثوثة في كتابه ينفي السرقة عن المتنبي وذلك أن بعض النقاد يرَون أنه سرقها من غيره، معللا نفيه بالأدلة وذلك بفضل حسه الفني وقدرته النقدية ومن خلال الأمثلة المقدمة يتبين لنا وقوف ابن سيده إلى جانب المتنبي وعدم الاهتمام بالحملة التي شنها الحاتمي و الصاحب بن عباد حول سرقاته من الفلسفة، ورغم اعتماد فكرة المقروئية والحفظ واللذان يمثلان عنصرين من عناصر الإبداع إلا أن هاته العناصر كانت محلّ اتهام وجّه إلى الشاعر وإلى شاعريته وخاصة منهم من اتسعت عنده كمية المقروء الثقافي كالمتنبي[3].

لقد كان موقف ابن سيده من قضية السرقات من خلال دراسته لشعر المتنبي موقفا معتدلا فهو لا يلقي بالتهم على الشعراء وإنما يُحاول استخراج المعاني المتشابهة بين شعر المتنبي وشعر غيره والعودة بالمعنى إلى صاحبه الأصلي. وفي حالة إثبات التشابه يراعي إن

---

[1] – المتنبي ، الديوان ،ج2 ، ص366.

[2] – ابن سيده ، شرح المشكل ،ص160–161 وينظر ص120–121.

[3] – ينظر أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص35.

كان الشاعر قد أضاف إلى المعنى الأصلي أم كان مقصراً كي يحكم بالعدل بين الآخذ والمأخوذ منه.

وكل ما قدمه يدل على سعة ثقافته الشعرية وشخصيته الناقدة الموضوعية المرنة خاصة حين يتلطف في استعمال المصطلح وهو الأخذ بدلا من مصطلح السرقة.

- الأعلم الشنتمري (ت: 476هـ)

عالج الأعلم الشنتمري قضية السرقات الأدبية من خلال شروحاته ، فقد أشار إلى صورها المختلفة ، كما أنه لم يستخدم مصطلح السرقات بل استخدم ألفاظا أخرى دالة على التماثل أو التشابه بين الأشعار ومن أمثلة ذلك حين علق على قول علقمة بن عبدة الفحل في قوله:

مِنْ بازِلٍ ضَرَبَتْ بأبيضَ باتِرٍ   بيدِي أغر يَجُرُ فضل المئزر

حيث أشار الأعلم إلى تشابهه مع بيت آخر فقال:

كقول طرفة بن العبد:[1]

ثم راحوا عبق المسك بهم   يلحفونَ الأرضَ هداب الأزر

لا يكتفي الأعلم بالإشارة إلى التشابه إذا أحسَّ أن المعنى قد خرج من نطاق التشابه إلى نطاق السرقة، بلْ يصرّح بذلك، مثل إشارته إلى أخذ ابن المعتز من شعر علقمة حين قال:

كأنَّ إبريقَهُم ظبْيُ عَلىَ شَرَفٍ   مُقَدَّم بِسِبَا الكتَّانِ مَلْثومُ

وعلق عليه الأعلم: «وقد أخذ هذا المعنى أبو العباس بن المعتز فقال:

---

[1]- الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ,ج1، ص138 – 139.

كأنَّ أباريقَ اللُّجَيْنِ لدَيهمْ ظِبَاءُ بأعْلَى الرَّقْمتَيْنِ قِيَامُ[1]»

ومن أمثلة تصريح الأعلم بالأخذ قوله معلقا على قول الشاعر عدي:

يتعاوران من الغبار ملاءة.

ومن قول الخنساء:[2]

جارى أباه فأقبلا وهما يتعاوران ملاءة الحضر

ويقارن الأعلم بين الأبيات المتشابهة ، من أجل تفضيل بعضها على بعض، مستخدما في ذلك معيار الإيجاز ومثال على ذلك مقارنته بين شعر امرئ القيس وعلقمة ، حيث فضَّل امرؤ القيس لإيجازه فذكر أبيات علقمة التي تتميز بالتفصيل حين قال:

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طبيب

إذا شاب رأ س المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب

يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهز عجيب

ثم علق عليه بقوله واصفا البيت الثاني ومقارنا بين الأبيات وبين قول امرئ القيس:

أراهن لا يحببن من قل ماله ولا من رأين الشيب فيه وقوسا [3]

« وبيت امرئ القيس أحسن ؛ لأنه جمع في بيت واحد ما فصله علقمة في ثلاثة أبيات »[4]

وما يتعلق بالسرقة المستحبَّة ، فالأعلم يفضِّل إذا أخذ الشاعر معنى زاد عليه زيادة حسنة وبذلك يبلغ مستوى الجودة والإبداع، وذلك من خلال قول النابغة:

---

[1]– المصدر السابق، ص 129 .

[2]– المصدر نفسه ، ص153 .

[3] – الأعلم الشنتمري ، شرح ديوان علقمة بن عبده الفحل ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 1993 ، ص25.

[4] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج1 ، ص120.

طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد.

ويعلق عليه قائلا :« فالطرماح أحق بهذا المعنى؛ لأنه أخذه فجرّده ؛ وزاد عليه ، وإن كان النابغة اخترعه، وقول الطرماح هو:

يبدو وتضمره البلاد كأنَّه   سيف على شرف يسل ويغمد

فقد جمع في هذا البيت استعارة لطيفة بقوله وتضمره البلاد وتشبيهه اثنين بقوله: يبدو وتضمر و يسل ويغمد ؛ وجمع حسن التقسيم ؛ وصحة المقابلة»[1].

تتضح شخصية الشنتمري المثقفة من خلال معالجته لقضية السرقات واكتشافه للتشابه بين أشعار الشعراء أو الأخذ في حالة تبيّنه. تميزت دراسته بالتطبيق، ويفضل الأخذ الذي يضيف فيه الشاعر ويوجب له الفضل والإبداع. يكتفي الأعلم بالإشارة إلى التشابه وأحيانا يتدخل بالنقد, وقد جعل من الإيجاز معيارا لتفضيل شاعر على آخر ودليلا على الكفاءة الشعرية.

- ابن السيِّد البطليوسي (ت :531هـ)

يتضح موقف البطليوسي من قضية السرقات من خلال تعليقاته وشروحه.

وقد اختلفت المصطلحات المعبرة عن السرقات عنده ، فأحيانا يستعمل التشابه والتماثل بين شاعرين دون أن يصرح بالأخذ إذا وجد تقاربا واضحا في قوليهما ومثال ذلك قول المعري:

إذا سقَتِ السماءُ الأرضَ سَجْلاً   سقاهَا مِنْ صوارِمِه سِجَالاً[2]

---

[1]- الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين،ج1 , ص152، وينظر الأعلم الشنتمري، شعر زهير ابن أبي سلمى ، ص21-22.

[2] - المعري ، سقط الزند ، ص50.

وعلق البطليوسي على هذا البيت فقال : «.... يريد أنه يسقي الأرض من الدماء ، أكثر مما تسقيها السماء من الماء. وفيه شبه من قول أبي الطيب[1]:

هل الحدث الحمراءُ تعرف لونها وتعلم أيُّ السَّاقيين الغمائم
سقتْها الغمام الغرُّ قبلَ نزوله فلمَّا دنَا منها سقتْها الجَماجِمُ

وفي حالة تشابه المعاني الشعرية ، يشير البطليوسي إلى ذلك حتى لو كان اللفظ المستعمل مختلفا ومن أمثلة ذلك قول المعري:

وأنتَ منْ لو رأى الإنسان طلعته في النوم لمْ يُمْسِ منْ خَطْبٍ على خطر
وعبْد غيرك مضرورُ بخِدمتِهِ كالغِمْدِ يُبْليهِ صون الصارِمِ الذكر[2]

شرح البطليوسي البيت الثاني ثم علق عليه قائلا: «هذا البيت الثاني ينظر إلى قول أبي الطيب :

كُلٌّ يريد رجَاله لحيَاتِه يا منْ يريدُ حياته لرجالِهِ»[3]

وقد يقارن البطليوسي بين معنيين متشابهين، فيفضل أحدهما على الآخر ويقدم تعليلا, ومثال ذلك تفضيله لقول المعري:

فإنْ عشِقَتْ صوارِمُكَ الهوادي فَما عدِمَتْ بمَن تهْوى اتِّصالاَ[4]

وقد علَّل سبب تفضيله له حيث يقول:« إن كانت سيوفك تعشق رقاب الأعداء فقد بلغتها أملها مما عشقت، وأمكنتها من الذي أحبت وعلقت. وهذا أحسن من قول أبي الطيب:

---

[1] – البطليوسي ، شروح سقط الزند ، ج1 ، ص64.
[2] – المعري ، سقط الزند ، ص62.
[3] – المتنبي ، الديوان ، ج3 ،ص64.
[4] – المعري ، سقط الزند ، ص53.

رقَّتْ مضاربه فهُنَّ كأَنَّما   يُبدينَ منْ عشق الرقاب تحولا

لأنَ أبا الطيب لم يذكر أنها بلغت من معشوقتها بغية وأدركت من وصاله أمنية»[1].

وقد يقارن البطليوسي بين المعنيين المتشابهين فيفضل أحدهما على الآخر دون أن يقدم تعليلا أحيانا ومثال على ذلك قول المعري في وصف الفرس:

ولولا غيرَه مِنْ أعْوجِيّ   لباتَ يَرى الغزالة والغزالا

يُحسُّ إذا الخيالُ سرى إلينا   فيمنعُ منْ تعهدِنا الخيالاَ[2]

وعلق قائلا: «... وفي هذا وصف للفرس بجودة الحس وصدق السّمع ...وتنصِب أبلغ في معناه من قول أبي الطيب .

وتنْصِب للجري الخفِيّ مسَامعًا   بَخَلْنَ مُناجاةَ الضميرِ تنادِيَا»[3]

ويكتفي البطليوسي بالإشارة إلى معنى يتداوله شاعران دون التصريح بالأخذ ومثاله تعليقه على بيت المعري:

أَفَاد المُرْهَفاتِ ضياءَ عَزْمِ   فصَار على جواهرها صقَالاَ[4]

---

[1] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص 96.

[2] – المعري ، سقط الزند ، ص51.

[3] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص 76–77.

[4] – المعري ، سقط الزند ، ص50.

فعلق على المعنى وقال: «وهذا المعنى موجود في بيت أبي الطيب:[1]

كفِرِنْدي فِرَنْدُ سَيْفي الجُراز لذةُ العَيْن عُدَّة للبِرَازِ»[2]

ويشير البطليوسي إلى المعنى الذي استخدمه شاعر وتعاوره الشعراء ولا يعدّه سرقة كمثل قول المعري:

تحامى الرزايا كُلَّ خُفِّ ومنْسمٍ وتلقىَ ردادهنَ الذَّوى والكَواهِلُ

وقال الفرزدق :

فنحن سنَامُ والمناسمُ غيرُنَا ومَنْ ذا يُساوي بالسَّنامِ المنَاسِمَا

ونظير أبي العلاء بيت أبي تمام:

إنَ الرياح إذا ما أعصفَتْ قصَفتْ عيدانَ نجْدٍ ولم يعبأن بالرِّيَّم

ويعلق البطليوسي قائلا : «وهذا المعنى كثير متعاور»[3] , فكل الشعراء على اختلاف مناحيهم الفنية استطاعوا أن يتحولوا بالمعنى العام إلى معنى مغاير، فالناقد يأخذ باختلاف البعد الإنساني والحضاري بين الشعراء .

يصرّح البطليوسي بالأخذ في حالة إذا ما استفاد الشاعر منْ معنى ليس شائعًا بين الشعراء ولا متعاورا بينهم. وأن هذه الإفادة تجاوزت حدّ التشابه ، فينسب المعنى إلى صاحبه الأصلي ومثال ذلك قول المعري:

---

[1] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص 71.

[2] – المتنبي ، الديوان ج2 ، ص173.

[3]– البطليوسي , شروح سقط الزند، ج2، ص 551

ولو طلَعَ الصّبَاحُ لَفُكَّ عنه   من الظَّلماءِ غُلٌّ أو صِفادُ[1]

شرح البطليوسي البيت وبين أخذ المعري من قول امرئ القيس فقال: « يقول: كأنَّ كوكبه موثق لا يطيق البراح، وهو مأخوذ من قول امرئ القيس» [2].

فيالَكَ مِن لَيْلٍ كأنَ نجومَهُ   بِكُلِّ مُغار الفتل شُدَّتْ بِيَذْبُلِ[3]

وقد يشير البطليوسي إلى أول من قال معنى أو عبارة ثم جرت مجرى المثل وتناقلها الشعراء ومثال ذلك قول المعري :

لَكِنْ يُقَبِّل فوهُ سامِعِي فرسٍ   مقابل الخلق بين الشمس والقمر

قال البطليوسي شارحا البيت مقابلا الخَلْقِ بين الشمسِ والقمرِ « جعل الفرس لصفاء لونه وإشراقه......كأنه قد خلق بين الشمس والقمر... وهذا نحو قول محمد ابن هاني في الخيل:

وما تِلك أوضاح عليها وإنْ بدَتْ   ولكنَّها حيثْكَ منها المباسمُ

وأول من أثار هذا المعنى امرئ القيس في قوله:[4]

كأنَّ نجومًا عُلِّقتْ في مصامها   بأمراسِ كتَّانٍ إلى صمِّ جنْدلٍ»[5]

---

[1] – المعري ، سقط الزند ، ص82.

[2] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص 310 ، وينظر ج1 ، ص102.

[3] – أمرؤ القيس ، الديوان ، ص 117 .

[4] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص145.

[5] – أمرؤ القيس ، الديوان ، ص 124 .

لقد نبه البطليوسي إلى صور متعددة من الأخذ كما فعل نقاد آخرون، ومن خلال شروحه المختلفة نقف على هذه الصور:

- أخذ المعنى مع الزيادة عليه :

قد يأخذ الشاعر المعنى ويضيف عليه مثلما فعل المعري في قوله:

روضُ المنايا على أنَّ الدِّماء به   وإنْ تَخَالفْنَ أبْدال من الزهرِ

وقد بيَّن البطليوسي أخذه من المتنبي وزيادته عليه فقال : «شبه السيف بالروض ، لما فيه من الخضرة الشبيهة بالنبات والفرند الشبيه بالماء، وهذا نحو قول أبي الطيب:

يا مُزيل الظَّلامِ عنِّي ورَوضي   يوم شِربي ومعقلي في البراز [1]

وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله روضا للمنايا ، وجعل الدم فيه بدلا من الزهر في الروض ، فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتم به المعنى، فكان قوله أرجح ومعناه أملح»[2].

ويبدو أن دور الشعراء عند الناقد يتمثل في تعاملهم مع المعاني والمصادر السابقة بما لا يتنافى وشخصيتهم الفنية المستقلة التي يجب أن تتضح بصماتها في إبداعهم .

-التقصير في أخذ المعنى:

وقد يأخذ شاعر معنى ويقصر كقول المعري:

مُقيمُ النَّصْل في طرفي نقيض   يكونُ تبَايُنُ منه اشتكالاَ

تبينُ فوقه ضحضاح ماءٍ   وتُبصرُ فيه للنارِ اشتعالاَ[3]

---

[1] – المتنبي، الديوان، ج2، ص125.

[2]– البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص158 .

[3] – المعري ، سقط الزند ، ص53.

شرح البطليوسي البيت شرحا وافيا وعلق عليه تعليقا مستفيضا قائلا: « يقول : ما بين النار والماء من التباين والتنافر قد صار تشاكلا وتوافقا في هذا السيف ، فأحد النقيضين فيه لا ينافي الثاني ولا يعدو عليه. ولكنهما قد تآلفا فيه كما تتآلف الأشياء التي لا تناقض بينها ولا تنافر ، وهذا المعنى موجود في قول أبي الطيب:

تَحسَبُ الماءَ خُطَّ في لهبِ النَا ـرِ أدقَ الخطوطِ في الأحرَاز [1]»

فقد ذكر أبو الطيب النقيضين اللذين أشار إليهما أبو العلاء وزاد عليه زيادة مليحة ، لأنه شبه فرند السيف ووشيه بالخط الذي يكتب في الأحراز ، وخص الأحراز بالذكر لمعنيين: أحدهما أن خط الحرز مختلط لا يقدر على قراءته. فهو أليق بأن يشبه به فرند السيف والثاني أنه جعل السيف كأنه حرز يقي من تقلده كما يقي الحرز فأخذ ذلك أبو العلاء وقصر عنه كل التقصير» [2] .ويعتبر ذلك دليلا على سوء طبع وسقوط همة وضعف قدرة.

وقد علق البطليوسي على البيت الثاني للمعري قائلا : "«بهذا البيت تمم أبو العلاء البيت الذي قبله وشرح النقيض الذي ذكره في البيت الأول وأبهمه فجاء هذان البيتان جميعا يعدلان بيت أبي الطيب في النقيض ،مع ما لأبي الطيب من الزيادة التي وصفناها ولم يزدْ أبو العلاء شيئا أكثر منْ أنه ذكر أن التباين الذي بين النار والماء صار تشاكلا في هذا السيف ، وهذا مفهوم من بيت أبي الطيب وإن كان لم يذكره» [3] .

إن الناقد يحبذ الزيادة التي تظهر إبداع الشاعر ولا يكتفي بالنقل.

---

[1] – المتنبي، الديوان، ج2، ص193.

[2]– البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص100-101 .

[3]– المصدر نفسه ، ص101

- **التلفيق أو التركيب:**

نبه البطليوسي إلى اعتماد الشاعر على أكثر من بيت شعري ليكوّن معنى وأطلق عليه اسم التركيب وهو أن يؤلف الشاعر البيت من أبيات مختلفة[1] كقول المعري:

ترى وجوهَ المنايا في جوانِبِهِ   يُخَلْنَ أوجُهَ جنَّانٍ عفاريتَا[2]

وقد علق على هذا البيت فقال : «وهذا المعنى مركب من قول ابن المعتز:

ولِي صارِمٍ فيه المنايا كَوامِنِ   فَما ينْتضىَ إلا لسفْكِ دِماءِ

ومن قول أبي نواس:

ذاك الوزيرُ الذي طالَتْ عِلاوتُه   كأنَّه ناظرُ في السَّيف بالطُّولِ»

إن المصادر التي أخذ منها الشاعر لا تسلم نفسها بسهولة إلّا لناقد متمرّس يستطيع التعامل مع النصوص. فالمبدع الحقيقي هو من يجمع بين عدة أبيات ويبدع منها معنى جديدا.

- **الإهتدام:**

قد يأخذ شاعر بعض ألفاظ بيت شعري أو ينقل شطرا كاملاً[3] ومثاله عند المعري:

لكَ اللّه لاَ تَذْعر وليًا بِغضْبَةٍ   لعَّل له عذْرًا وأنتَ تلومُ[4]

---

[1] – ابن رشيق ، العمدة ، ج2 ، ص540.
[2] – المعري ، سقط الزند ، ص172.
[3] – ابن رشيق ، العمدة ، ج2 ، ص532.
[4] – المعري ، سقط الزند ، ص115.

علق البطليوسي على البيت قائلا :"«عجز هذا البيت مأخوذ من قول القائل:

تأنَّ ولا تعجلْ بلومِكَ صاحبًا   لعلَّ لهُ عُذرًا وأنت تلومُ»[1]

- أخذ المعنى وعكسه:

قد يأخذ الشاعر معنى ويعكسه كقول المعري:

سَرَّ أهل الأمصَار والبدْو حتىَ   جازَهُمْ عامدًا لأهلِ القبورِ[2]

ردَّ أرواحـهُم فلولاَ حذارُ الله   قَاموا مِن قَبْل يوم النُّشُور

قال البطليوسي معلقا:"«هذا عكس قول أبي الطيب المتنبي:

قَدْ اشتَكتْ وحشَةُ الأحياءِ أربُعُهُ   وخُبّرتَ عنْ أسىَ الموتى مَقَابِرُهُ»[3]

- الأخذ من القرآن الكريم :

ذكر البطليوسي مدى تأثر المعري بآيات القرآن من خلال شروحه ومن أمثلة ذلك:

وإذا الأرضُ وهْيَ غَبْرَاءُ صارتْ   مِنْ دَمِ الطَّعْنِ وردة كالدِّهانِ

علق البطليوسي: «هذا مأخوذ من قوله تعالى: (فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدِّهان)[4] .فالمبدع يتأثر بألفاظ ومعاني القرآن فيستثمرها في شعره حتى تزيده دقة وجلاء.

- الأخذ من الحديث :

تأثر المعري بالحديث الشريف ويظهر هذا على مستوى بيته:

---

[1] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج2، ص665

[2] – المعري ، سقط الزند ، ص72.

[3] – البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص234، وينظر ص508 .

[4] – سورة الرحمان آية 37 وشروح سقط الزند، ج1، ص454.

وجَلوا غمْرةَ الوغَى بِوجُوهٍ حَسُنَتْ فهِي مَعْدِنُ الإحسَانِ

شرح البطليوسي البيت وعلق عليه: ««قوله حسنَتْ فهي معدن الإحسان» منظوم من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: اطلبوا الخير عند حسان الوجوه»[1] .

من خلال دراسة البطليوسي لقضية السرقات الشعرية ، تبدو لنا شخصية الناقد المثقفة والعارفة بأشعار العرب القدامى والمحدثين . وهذا الذي ساعده على معرفة مواطن الأخذ كما أنه لم يستعمل مصطلح السرقات إلا في النادر. وهذا يدل على سعة عقلِه وصبره وعدم تسرعه في الحكم .

لا يرى البطليوسي في أخذ الشاعر لمعنى شائعا سرقة ، ويهتم بالشاعر الذي يضيف إلى المعنى الذي أخذه من غيره حتى يجعله يفوق صاحبه ، بينما يرفض أخذ المعنى والتقصير فيه دون الإضافة إليه ، لأنه يؤمن بالإبداع .

ذكر لنا البطليوسي أمثلة على صور الأخذ التي أشار إليها ابن رشيق كالتلفيق والإهتدام وعكس المعنى والأخذ من القرآن والحديث الشريف .

تتبع البطليوسي أحيانا المعنى المأخوذ كي يعود به إلى صاحبه الأصلي الذي أبدع فيه ، كما قارن بين المعنى الأصلي والمعنى المأخوذ كي يصل إلى الحكم بالإبداع والتفضيل ، فهو متفهم لعملية الإبداع التي تحدث بفعل المعرفة المسبقة والدربة والمران مستعينا بآليات .

[1]– البطليوسي , شروح سقط الزند، ج1، ص456.

- ابن بسام (ت: 542هـ)

تطرق بدوره لتداول المعاني بين الشعراء وخاصة وأن الكلام يولّد بعضه بعضا ، فلا محدودية له والنص ينفتح على القراءات ، فالمعاني مشتركة بين الجميع والإبداع يكمن في تحسين المعاني وتجميل الصورة , توسع ابن بسام في عرض القضية ما يدل على كثرة إطلاعه وحفظه وسعة ثقافته وإحاطته بآراء النقاد الذين سبقوه .

يبدو ابن بسام متسامحاً في إصدار أحكامه النقدية وهذا نستشفه من خلال نصوصه المبثوثة في كتابه الذخيرة ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر هذا النص وهو عبارة عن رسالة موجهة لأبي المغيرة عبد الوهاب بن حزم يقول : "« لم أزل أزجر للقاء سيدي السَّايح، وأستمطرْ الغادي والرَّائح ، وأرومُ اقتناصه ولَو بِشرَك المنام ...... وما ظنكُ بصريخ يثوب إليه منْ يَعرُبُ تائبُها ، ومن بني ساسان كسرى حفَتْ بها مرازبُها ، لكنَه أمير منْ وراء سَحْف يسعى بِلا رجلِ ويصولُ بلا كفِ.

وهذا محلول من قول أبي الطيب حيث يقول:

وما الموتُ إلا سَارقٌ دقَّ شخْصُـه   يَصُولُ بلاَ كفِّ ويَسْعَى بِلا رجْلِ[1]

وأخذه المعتمد بن عباد فقال[2]:

ولكنَّـها الأَيَّامُ تُرْدِي بِلا ظُبَا   وتصمِي بِلاَ نُبْلِ وتَرمي بِلا يَدِ

وعلق ابن بسام: وهو معنى متداول مشهورٌ وهو في نظمهم ونثرهم كثير»[3].

---

[1] – المتنبي ، الديوان ، ج3 ، ص 48.

[2] – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص 156-157-158.

[3] – المصدر نفسه، ص 158.

وقد أشار ابن بسام إلى أخذ المعتمد معنى الموت من المتنبي ويكتفي ابن بسام أحيانا بالإشارة إلى السرقة دون التصريح من خلال قول أبي المغيرة بن حزم حين قال:

تشابه عزمي والحَسامُ وهمتي　　　ثلاثة أسيافِ بِأمثالهِا يُسْطى

علق ابن بسام على هذا البيت فقال : « وهذا كقول أبي تمام:

العيِسُ والبيدُ والليلُ التمامُ معًا　　ثلاثة أبدا يُقْرَنَّ في قرن

وأخذه البحتُري فقال:

اطلبَا ثالثا سواي فإنَي　　رابَع العيِس والدُّجى والبيد

وقال الصنوبري أيضا:

حتَى تكونَ لي الطَّمَّرة خُلَّةً　　والبيدُ داراً والحسام رفيقا[1] »

وهكذا تعاور الشعراء معنىَ الشجاعة وكلٌّ يعبِّر عنها حسْبَ واقعةِ وحالته النفسية ، والمفردات المستعملة هي عامة ولا تدخل ضمن السرقات فالسَّبْق والإبداع لأبي تمام وكلّ من جاء بعده فقَدْ اتّبَعَه وأخذَ عنْه .

يستعمل ابن بسام مصطلحات غير مباشرة في الدلالة على السرقة مثل(كقول فلان) حيث قال عن شعر أبي جعفر بن هريرة التطيلي يصف إبِلاً :

كأنصافِ البُرَى وتدِقُ عنها　　شواهَا دِقَّةً تَسعُ الجلاَلاَ

وكذلك قوله لله أي أهلة... البيت ، كقول أبي جعفر المذكور:[1]

---

[1] – المصدر السابق ، ص 175–176.

كلُّ عوجاء كالهلال عليها   كلُّ ذِي تُذْرَا كبدْر الكمال

- **الحذو :**

أشار ابن بسام إلى الشاعر الذي يحذو حذو غيره من الشعراء من حيث الأسلوب ، وينتحي طريقته ومنهجه دون أن يذكر لفظة السرقة ومثال ذلك حذو الوزير الكاتب جعفر أحمد بن عباس في مطلع قصيدته المطولة:

كلاّ وقد آنسْتُ من هودٍ هدى   ولقِيْتُ يعرب في القيُول وحميَرا

وعلق ابن بسام: «أراه احتذى في هذه الأبيات الأخيرة حذو أبي الطيب في ابن العميد[2]، حيث يقول:

من مُبَلِغُ الأعراب أني بَعْدَها   جالسْتُ رسطا ليس والاسكنْدَرا

ولقيتُ بطليموس دارسَ كتبه   مبْتدِياً في مُلْكِه مُتَحضِّرا

فاطلاع الشاعر على إبداع الشعراء السابقين عليه لازم بل حتمي حتى يستقيم بناؤه الفني لشعره فأدواته الفنية مستقاة من شعر السابقين.

أشار ابن بسام إلى كيفيات الأخذ ، التي ينتهجها بعض الشعراء ، فقد يأخذ الشاعر اللفظ دون المعنى ،كقول الشاعر ابن بياع السَّبْتي:

وردْتُ بِها التنُّوفَةَ وهي بَدْر   فَلَمْ أَصْدُر بِهَا إلاَ هلالا

---

[1] – المصدر السابق ، ص 76 وينظر : ص 79–89.

[2] – المصدر نفسه ، ص 74–75 وينظر ص372، قال ابن بسام: (وانتحى ابن شرف، فيما وصف من قتيبة قيروانه منحى القسطلي).

ويعلق ابن بسام : « وقوله ورمى علي رداءَه مِنْ دونهِم أشار إلى لفظ الهذلي دون معناه»[1] وهو:

ولَمْ أدْر مَنْ أَلْقَى عَليَه رِدَاءَهُ   سِوى أنهَ قدْ سُلَّ عنْ ماجِد مَحْضِ

- **أخذ المعنى :**

كما أشار إلى كيفية أخرى من الأخذ وهي أخذ المعنى ومثال ذلكَ قول الشاعر:

فيا ظلاَم نُجوم اللَّيل إذ عدمت   بدرَ السماء وفي حِجْري مضَاجِعُه

قال ابن بسام : « وقوله :فيا ظلام نجوم الليل...البيت؛من مليح المعاني ، وقد أخذه إدريس بن اليماني ، فقال من جملة أبيات»[2] :

بدر ألمَّ وبدْر اللَّيل ممَّحق   والأفْقُ محلَولِكُ الأرجاءِ مِنْ حسدِ

تخيَّر الليلُ فيه أين مَطْلَعُهُ   أمَا درىَ الليل أنَّ البدْر في عَضدِي؟

- **إخفاء المعنى المسروق :**

أشار ابن بسام إلى أخذ الشاعر للمعنى وإخفائه وهذه السرقة تحتاج إلى ناقد عالم بالشعر وله دراية بمسالك الشعراء ، ومن ذلك حسب رأي ابن بسام قول عُمارة بن عقيل:

وما النَّفْسُ إلاَّ نُطْفَةُ بقرارةٍ   إذا لَمْ تُكَدَّرْ كان صفْواً غَدِيرُها

قال ابن بسام :« وأخذه المعري وزاد حتى كاد يخفيه»[1] فقال:

---

[1]- المصدر السابق ، ص76.

[2] - ابن بسام، الذخيرة ،(ق1، م1)، ص 86-87.

والخِلُّ كالمَاء تبدو لي ضمائِره   معَ الصَّفَاءِ ويُخْفِيهَا معَ الكَدر

- تحسين المعنى :

ويستحسن ابن بسام الأخذ الذي يحسِّنُ المعنَى المأخوذ ويخرجه في صورة جديدة ولائقة أحسن من الصورة الأولى ، كقول أبي بكر ابن بقي:

أبعدتهُ عن أَضلُع تشتاقه   كَيْ لا ينَام على وسادٍ خافِقِ

إذ أخذه من قول ابن شرف:

عجِبْتُ منْه وأحشائي مَنَازلهُ   كيف استقرَّ بها من كثرةِ القلقِ[2]

وإذا كان ابن بسام يستحسن الأخذ الحسن، فإنَه يستقبح الأخذ القبيح، ومن أمثلته ما قالَه أبو المطرف عبد الرحمان بن فتوح في النسيب:

فكأنَّ خدَّكَ والعِذَارُ بصحنه   صُبْحٌ جَرَى فيه دُجىً فتَحيَّرا

فأبدى ابن بسام رأيه قائلا: «وما أقبّح هذا الأخذ ، فإنه لفظ تميم بن المعزّ ، حيث يقول:

ما بانَ عُذري فيه حتى عذَّر   ومشَى الدُّجَى في صبحهِ فتحيرا[3]»

وهكذا جعل ابن بسام هذا الأَخذ قبيحا لأنَ الشاعر الآخذ ابن الفتوح استعمل مفردات تميم نفسها وكذلك القافية والبحر «الكامل« نفسيهما.

---

[1] – المصدر السابق ، ص81.

[2] – ابن بسام الذخيرة،(ق1،م2)،ص821–822.

[3] – المصدر نفسه, ص772.

أما الأخذ الحسن فيستحسنه ابن بسام لأنَ الشاعر يستوحي منه صورة جديدة ، فيزيد هذا روعة في تركيبه وتأليفه ويرفع ابن بسام من شأن الشاعر المبدع ومثاله قول مصعب بن محمد الصقلي للمعتمد بن عباد:

كأنَّ بلادَ الله كفُّكَ إنْ يسِرْ بهَا هاربٌ تجمع عليه الأنامِلاَ

فأَيْنَ يفِرُّ المرْءُ عنْكَ بجُرْمه إذا كان يطوي في يَدَيكَ المراحلَا

وأبدى ابن بسام رأيه في هذين البيتين قائلا :« وهذا المعنى قد تداولته جماعة من الجاهليين والمخضرمين ، والمحدثين والمولَّدين ، وأرى أنَ أول من أثاره ، ورفع منَاره ، النابغة ، حيث يقول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خِلْتُ أنَّ المنْتأى عنك واسِعُ

وله كذلك في قول ابن عبدون الذي يمدح فيه المعتمد:

وعُلاً نشأنَ مع النجوم وقبلها ولهُنَّ من بَعد النجوم خلود

قوله : " وعُلاً نشأن مع النجوم وقبلها " مأخوذ من قول المعري ، وله فيه زيادة،تجاوزت الغاية في الإجادة، وخرقت في الإحسان كلَّ عادة »[1].

فالسرقة الحسنة من شأنها أن تكسو المعنَى كسوة جديدة وتخرجه في قالب مباين ، ويبدو وكأنه صورة جديدة ، وهذا من شأنه يخدم الإبداع الشعري.

- التطويل :

[1] – إبن بسام، الذخيرة ،(ق2، م2)، ص707.

يرى ابن بسام أنَ من الحِيل المستحبة في السرقة التي على الشاعر أن يعمَدَ إليها هي حيلة التطويل في حالة ما إذا قصَّر الشاعر الأول حيث قال :

«... وكذلك يجب أن يقصد إلى التطويل إذا قصَّر المتقدم ، ألا ترىَ قَول أبي عامر حين سمع الرمادي يقول:

ولم أر أحلى من تبسّم أعين   غداة النوى عن لؤلؤ كان كامنا

فقال أبو عامر في هذه القصيدة:

ولمَّا فشا با لدَّمع من سرِّ وجدنا   إلى كاشحينا ما القلب كواتم

أمرنا بإمساك الدموع جفوننا   ليشجى بما تطوي عذُول ولائم

فظلت دموع العين حيرى كأنَّها   خلال مآقينا لآل توائم

فقام بهذا التركيب ما نُسِيتْ له حيلة التطويل»[1].

ويشير ابن بسام إلى كيفية أخرى من السرقات وهي النسخ والقلب ، ويراها من الحيل المستعملة عند الشعراء أثناء السرق. ومثال ذلك قول الرمادي:

ولم أرَ أحْلَى من تبسُّم أعيُنٍ   غُداةَ النَّوى من لؤلؤ كان كامنَا

يعلق ابن بسام على البيت قائلاً :« وبيت الرمادي مِنْ قول ابن عبد ربّه:

وكأنَّما غاص الأَسى بجفونِها   حتَى أتَاكَ بلؤلؤ منثور

[1] – ابن بسام، الذخيرة،(ق1، م1)، ص322.

فاحتال الرمادي حتى أتى باللؤلؤ وعَّوض من الغائص التبسُّم ، ووقعت له استعارة التبسم للعين موقعا لطيفا ، وإنما هو للثغور ، بسبب توسُّط اللؤلؤ الذي هو للعيون والثغور ، فنسخ المعنَى نسخا ، وقلَّبه قلبا»[1]، فقلب المعنَى يخفي السرقة ويخرج المعنى في شكل جديد.

- النسخ :

وقد يعمد الشاعر إلى النسخ مع التقصير كما أشار إلى ذلك ابن بسام من خلال قول الشاعر ابن عبدون :

هفَتْ بي والدجَى يهفو حشاه   كما كسَّرت على خُرزٍ عقاب

فعلق ابن بسام قائلا :« وأما قوله : كما كسَّرتْ على خُرَزٍ عقاب فما أولاه عليه بالعقاب إذ نسخ لفظ أبي الطيب كما نراه ، وقصَّر أكثر مما شاء عن معناه ، وهو:

يهزّ الجيش حولك جانبيه   كمَا نفضَتْ جناحيها العقابُ[2]»

- التوليد :

أشار ابن بسام إلى التوليد، وسبق وأنْ تم الحديث عنه عند ابن رشيق القيرواني، فالمعاني تقلب وتؤخذ بعضها من بعض حيث ضرب ابن بسام مثالا لبيت أبي نواس:

قرارتها كسرى وفي جنباتها   مها تدَّريها بالقسيِّ الفوارسُ

فللراح ما زرتْ عليه جيوبُها   وللماءِ ما دارتْ عليه القلانِسُ

---

[1] – المصدر السابق، ص322.

[2] – ابن بسام، الذخيرة، (ق2، م2)، ص709.

قال ابن بسام: « وقد ذُكِر أن الحسن ولّدَ هذا المعنى من قول امريء القيس[1]:

فلما استطابوا صُبَّ في الصَّحنِ نصفُه وشجَّتْ بِماءٍ غَيْر طرْقٍ ولاَ كدرْ

وأخذه الناشئ وولَّد معنًى زائدا فقال[2]:

في كأسِها صور تُظَنُّ لحُسْنِها عرُباً برزْنَ من الحجالِ وعيدَا

إذا المزاجُ أثارها فتقسمت ذهباً ودرًّا توأَمًا وفريدَا

فكَأنَهَّن لبِسن ذاك مجاسدًا وجعلنَ ذا لنحورهنَّ عقودا

- التلفيق :

مما أشار إليه كذلك ابن بسام التلفيق وهو أن يأخذ الشاعر المعنى من عدة شعراء وضرب مثالا بشعر بن عبدون[3]:

وأغربةُ الظلماءِ تنْفُضُ بينهَم قوادِ مُها مبلولةُ والحوافيا

ويعلق ابن بسام على هذا البيت « وقوله : قوادمها مبلولة والحوافيا، ينظر إلى قول أبي الحسن بن حصن في سحابة.

بَكَرَتْ سُحْرةً قُبيْل الذهاب تنفض المسك عن جناحِ الغُرابِ[4]»

---

[1] - المصدر السابق ، ص703-704.

[2] - المصدر نفسه ، ص704.

[3] - المصدر نفسه ، ص688.

[4] - المصدر نفسه ، ص691.

وأما بيته[1]:

إليه أكلْتُ الأرضَ بالعيسِ ثائرًا وقد أكلتْ منها الذُّرى والحواميا

فيعلق عليه ابن بسام : « وقوله:إليه أكلت الأرض "...البيت نسخة من قول حبيب ونقص عنه»[2].

يخفي النص الشعري كثيرا من نصوص أخرى غائبة لكنها فاعلة فالشاعر استطاع أن يصنع منها موادا أصيلة لبناء جديد مبتكر فلا يعقل أن يكون بناء دون وجود مادته الأولية.

- **حل المنظوم :**

وهو أن يأخذ المبدع الشعر ويفك عقدة الوزن عنه فيصير نثرا ومن ذلك رسالة أبي المغيرة وهي رسالة مطولة يتحدث فيها عن الموت « لم أزل أزجرُ للقاءِ سيّدي السّائحِ ، واستمطر الغادي والرائِح ؛ وأروم اقتناصه ولو بِشرَكِ المنام ، وأحاول اختلاسه ولو بأيدي الأوهام... لكنَّه أمير من وراء سجْن ، يَسْعى بلا رِجل ، ويصولُ بِلاَ كفِّ»[3].

يرى ابن بسام أن هذا محلول من قول أبي الطيب[4]:

وما الموتُ إلا سارق دقَّ شخصُه يصول بلا كفّ ويسْعى بِلا رِجلِ[5]

---

[1] - المصدر السابق، ص688.

[2]- المصدر نفسه ، ص691.

[3] - ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص156-157.

[4] - المصدر نفسه ، ص157.

[5] - المتنبي ، الديوان ، ج 3 ، ص 48.

ثم يضيف ابن بسام معلقا على المعنَى وعلى حل النظم «وهو معنى متداول مشهور، وهو في نثرهم ونظمهم كثير. وفي هذه الرسالة ألفاظ كثيرة ، حلّها من معقود الشعراء أبو المغيرة«[1]، منها قول محمد بن هانيء الأندلسي[2]:

وركبْت شأو مآرب ومطالب حتى امتطيت إلى الغمام الرّيحا

- **التوارد أو توارد الخواطر :**

أشار ابن بسام إلى امكانية توارد الطباع عند الشعراء وضرب لنا مثلا من خلال بيت ابن عبدون في مدح المعتمد:

وعُلاً نشَأْنَ مع النجوم وقبلهَا ولهنَّ من بعد النجوم خلود

قال ابن بسام : قوله : وعلاً نشأن مع النجوم وقبلها« مأخوذ من قول المعرِّي ، وله فيه زيادة ، تجاوزت الغاية في الإجادة ، وخرقت في الإحسان كلَّ عادة ، وهو قوله يصف خيلا:

نشأنَ مع النّعام بكلِّ دو فقد أَلِفَتْ نتَائِجُها الرئَالاَ

« ولعلَّ هذا توارد من الطباع ، وبحسب القريحة يكون الإبداع والاختراع »[3].

- **الاقتباس من القرآن الكريم:**

وقد يأخذ الشاعر من القرآن نتيجة تأثره بأسلوبِهِ وأدائه البليغ ، وبيانهِ فيأخذ منه الألفاظ والمعاني ليدعِّم بيته الشعري ويزيده قوة ورونقا وإبداعاً ومثاله حسب رأي إبن بسام قول القسطلي يمدح الوزير أبا الأصبغ عيسى بن سعيد القطاع:

---

1 – ابن بسام، الذخيرة، (ق1، م1)، ص158.

2 – المصدر نفسه، ص158.

3 – ابن بسام، الذخيرة ، (ق2، م2)، ص707.

وإنِّي في أفياء ظِلكَ أشْتَكي	شكيَّة موسى إذ تولَّى إلى الظلِّ

يعلق ابن بسام: «وهذا البيت من لفظ القرآن العزيز وقد أقدمت على مثل هذا جماعة من الشعراء من محدثين وقدماء، فمن غالِ مُتسور، ومِنْ آَخذٍ مُعْتَذر»[1]، قال أبو العلاء المعري:

كُنْتَ موسَى وافَتْه بنتُ شُعيْبٍ	غير أنْ ليس فيكما من فقير

إن كتاب الذخيرة دسم بمادة السرقات ، ولم يكن ابن بسام حاداً في إصدار الأحكام على الشعراء ، فقد كان يتذوق الشعر ، فيبدي استحسانه به في حالة الإعجاب واستهجانه إياه في حالة عدم الإعجاب لا يكتفي ابن بسام بالإشارة إلى السرقة بل يضع أيدينا على الجملة التي تدل على السرقة ، مع التعليق وبيان صورة السرقة ، إن كان الآخذ قد أحسن الأخذ أم قصر عن المعنى الأول.

وينقل لنا ابن بسام البيت المسروق والآخذ منه وبيته الشعري وهذا إن دلّ إنما يدل على سعة إطلاعه ومحفوظه للشعر العربي وحاسته الذوقية الحادة في تمييزه وفهمِه للعملية الإبداعية من خلال تمييز الأصيل من المتَّبِع. فالإبداع عنده هو أن يحسن الشاعر كيفية الأخذ مع تجويد الصورة.

- حازم القرطاجني (ت: 684 هـ)

جاء حديثه عن السرقات تحت عنوان ما أسماه: معرف دال على طريق العلم بأنحاء النظر في المعاني من حيث تكون قديمة متداولة أو جديدة مخترعة[2].

---

[1] - ابن بسام، الذخيرة ، (ق1، م1)، ص78.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص192.

قسّم حازم المعاني إلى ثلاثة أقسام: فمنها ما يوجد مرتسماً في كلّ فكرٍ ومتصوراً في كلّ خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر وإنّما يستهدي إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه[1].

ثم بَعْدَ التقسيم يقوم حازم بتفريع المعاني:

« فأمّا القسم الأول فهي المعاني التي يقال فيها إنّها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنّه قلَّ أو هو إلى حيّز القليل أقرب منه إلى حيّز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره »[2].

وبناء على ما جاء به حازم من تقسيمات يقرر أن السّرقة لا تكون في القسم الثاني منه، لأن القسم الأول «فهو ما يتداوله النّاس من تشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالغمام وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حرج في أخذ معانيه لأن النّاس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء ولا فضل فيها لأحد على أحد إلّا بحسن تأليف اللّفظ»[3]، ولأن القسم الثالث «متحامي من الشعراء لقلّة الطّمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرّت العصور وتعاورت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنة إلّا وهو من ضيق المحال وبُعْدِ العور بحيث لا يوجد التعادي إلى مثله والتّنبه مظنة وجدانه في كلّ فكر»[4].

فلما كانت السرقة في القسم الثاني فقد وضع حازم القرطاجني لها شروطاً وذكر منها خمسة على سبيل التمثيل لا الحصر ومنها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو

---

[1] – المصدر السابق ، ص 192.

[2] – المصدر نفسه ، ص 192.

[3] – المصدر نفسه ، ص192–193.

[4] – المصدر نفسه ، ص194.

فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى.وكل ما لا يدخل تحت هذه الشروط وما جرى مجراهَا مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو عند حازم سرقة محضة[1].

وضع حازم القرطاجني قاعدة تمنع من الحكم على المعنى حكماً ناشئاً عن خلط وذلك من خلال قوله:

«وإنما ترجع فضيلة التقديم إلى القائل لا المقول فيه»[2].

وهذه هي مرتبة الاشتراك، فإذا ضُمَّ إلى هذا التحسين زيادة في المعنى فقد: استحق المعنى عليه.

وإن قصر الشاعر الآخذ فيه عمّا تقدمه فذلك كما يقول حازم الانحطاط[3].

وأما إذا أحسن الشاعر الآخذ فيسميها حازم مرتبة الاستحقاق، ويسمي المعاني المخترعة التي فيها سرقة العقم[4] ، لأنها تلقح ولا تحصل عنها نتيجة فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأهلها علما منهم أن من تعرض لها يفتضح أمره.

يعد حازم القرطاجني الشعراء مراتب حسب المعاني المتناولة عندهم، اشتراك واستحقاق واختراع وسرقة.

وأما الاختراع عنده فهو الغاية في الاستحسان، والسرقة كلّها عنده معيبة وإن كان بعضها أشد قبحاً من بعض.

---

[1] – المصدر السابق ، ص194.

[2] – المصدر نفسه ، ص196.

[3] – المصدر نفسه ، ص193.

[4] – المصدر نفسه ، ص194.

لا يخرج بحث حازم القرطاجني في المخترع والمتداول عن بحث نقاد العرب في هذا الموضوع[1].

يستقبح حازم القرطاجني السرقة ويراها مذمة تدين المبدع فنيًّا، لعجزه، ويُجوزها في حالاتٍ مع شروطٍ. يعمد حازم إلى التنظيم والتفصيل والتقسيم،فالإبداع عنده هو أن يبتكر الشاعر من تلقاء ذاته لا بالعودة إلى جهود الآخرين.

ومن خلال تتبع جهود نقاد المغرب والأندلس في دراستهم لقضية السرقات نستنتج:

أنهم كانوا مهتمين بهذه القضية ، واختلف اهتمامهم وتباين فمنهم من تحدث عنها ضمن معالجته لمسائل مختلفة ومنهم من أفرد لها باباً أو كتاباً كابن رشيق القيرواني . لم يستخدم كل النقاد مصطلح السرقات كابن شهيد وابن سيده ، والأعلم الشنتمري ، واتفق معظمهم في فكرة أنّ المعاني المشتركة لا تُعَدُّ سرقة كما هو عند النهشلي وابن رشيق والبطليوسي , كما اتفقوا في أن الأخذ المستحب هو الذي يأتي بالإضافة وبه يتحقق الإبداع الذي يعني الإتيان بالجديد .

قام النقاد في حالة وجود الأخذ بالمقارنة بين المعنى الأصلي والمعنى المأخوذ والمفاضلة بينهما من أجل بيان الإبداع . ومن أجل الوصول إلى العبقرية المبدعة ، تتبع النقاد المعنى المأخوذ حتى وصلوا إلى صاحبه .

لقد تميز نقاد المغرب والأندلس بثقافة شعرية واسعة أهلتهم ومكنَتهم من الوصول إلى الحكم على الأعمال الشعرية إما بالسرقة أو بالإبداع .

---

[1] – محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ج2، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الرباط – المغرب، 2008، ص 543.

الخاتمة

وبعد استقراء نصوص النقد المغربي و الأندلسي من أجل الوصول إلى مساهماته في تفهم العملية الإبداعية وقدرته على التحليل لأهم عناصرها وقضاياها والتي تدل على تفعيله للحركة النقدية يصل البحث إلى النتائج الآتية :

- يعد الإبداع جوهر الفكر النقدي المغربي والأندلسي وأصلا بارزا في نظريته الشعرية، ولعلّ من المحكّات العملية التي تبرز هذه الأهمية انشغالهم بقضاياه التي تبحث أصالة الشاعر وإبداعه ومدى توفيقه في الإلمام والصياغة والإضافة إلى من كان قبله ،والتي تتخللها أحكام أجابت عن القيمة الحقيقية للنص المتمثلة في اللفظ والمعنى ، ثم تبلورت في الصياغة التي ارتفعت بها إلى مستوى التأصيل التي اعتبروها محك التفرد والسبق .

-لقد تنوعت طرائق النقاد في وضع تصور للإبداع وتحديد عناصره الأساسية المحققة له ، ومدى امتزاجها بعناصر أخرى وعلاقتها بالتجربة الشعرية ، وقد اتفقت اهتماماتهم على إعطاء الصدارة للغة وعدوها الأساس المميز للشعر ، وأداروا نقدهم حول عنصري اللفظ والمعنى .

- تتحدد ماهية لغة الإبداع الشعري عندهم في الفاعلية الخلاقة التي تجعل من نشاط اللغة في العمل الشعري خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات غنية .كما تتحدد هذه الماهية بالمقارنة مع اللغة العادية التي أصلها التواتر العرفي .

-لقد أيقن نقاد المغرب والأندلس أن ليس للفظ المفرد والمعنى المجرد بفضيلة في ذاتهما ، وإنما في الصياغة أي في التحامهما .

- ويمكن الإقرار بأن وعي نقاد المغرب والأندلس لعلاقة الإبداع بقضية اللفظ والمعنى ،من خلال وجوه التناول التي أفرزتها محاولات استقصائهم الموضوع تتجاوز مجرد الانتصار لهذا الشق أو ذاك ، إلى محاولة حصر منطقة التلاحم بين العنصرين والتفاعل دلاليا

وتركيبيا وصوتيا من خلال المعاينة للنصوص الشعرية التي تحققت فيها صفة الإبداع بفضل تحقق تآلف العنصرين (اللفظ والمعنى).

- إن الصلة بين اللفظ والمعنى وثيقة إلى درجة يستحيل تصور أحدهما دون الآخر، فمثل هذه النظرة المنطقية للغة حثت النقاد على اتخاذهما مبدأ أساسيا في تقديرهم لعملية الإبداع .

- إن التصور العام الذي استقر في ضمائر نقاد المغرب والأندلس حول مفهوم الإبداع أنه خلق للواقع وليس انعكاسا له ،فالشاعر المبدع هو الذي يتجاوز بتراكيبه الفنية منظور الرؤية والمحاكاة البصرية التي تنقل الواقع ،إلى منظور الرؤية الحدسية لتفتت مفرداته وتؤلفها في نظام جديد ، يتجاوز محاكاة الجزئيات إلى اكتشاف ما بينها من علاقات دقيقة لا تدرك بالبصر ولكن بالفطنة وإعمال الخيال .

- لقد استقر في مفهومهم أن التخييل جوهر العملية الإبداعية والمميز للشعر لأنه ضرب من ضروب النشاط الخيالي .

- تكمن أهمية الخيال في التشكيل الجديد من خلال الجمع بين العناصر المختلفة باعتبار الصورة الشعرية ليست نسخا للواقع أو استحضارا لأشياء تم إدراكها عبر المعطى الحسي وإنما تمثل هذه المعطيات أساسا ينطلق منه الشاعر في بعث الجمال في الصورة المنشأة وجعلها أكثر جدة ، وقدرة على التأثير في المتلقي بغية دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تعكس موقفه من العمل الإبداعي .

- يدل موقف النقد المغربي والأندلسي من قضية القديم والحديث على وعي نقدي ناضج بمفهوم التجديد في استلهام تغير المكان وتمثل الزمان ، إذ أن الإبداع عندهم لا يعني الجدة المطلقة أو الأصالة التامة ، لأنهم موصولون فنيا وثقافيا وحضاريا وفكريا بالماضي وبهذا يصبح كل حديث عقيما في غياب التراث .

- لقد بات يقينا عندهم أن الزمنية ليست كافية في صنع الإبداع ،ومن ثم كان سعيهم واضحا في تأكيد المعيار القيمي ومحاولة القضاء على معيارية البعد الزمني في التفكير النقدي ، والربط بين القديم والحديث تأكيدا منهم على استمرارية عملية الإبداع .

- إن تكريس مبدأ التسامح في قبول بعض الأنماط اللغوية أو التوليد أوالغرابة في المعنى التي سلكها المحدثون تدل على إعجابهم بالتنوع والاختلاف وبالاستحداث وأن التكامل بين الثقافات الشعرية هو الذي يصنع الإبداع .

- أخذت السرقات مشروعيتها في النقد المغربي والأندلسي من منطلق أن الإبداع لا يتم خارج الإطار الثقافي والمعرفي ، ولكنه أخذ وإضافة وصياغة ، إلا أن الإضافة لا تنصرف إلى الخلق من العدم وإنما تتم من عناصر موجودة يضفي عليها الشاعر بظلاله التي تعكس انفعالاته .

-تظهر مشروعية الأخذ من خلال التلطف في التهجم والتحرز في الحكم وخلع أسماء عليها تسوغها وتدرأها عن حدود الذم والتجريم كالمماثلة ، والإلمام والأخذ والمشابهة .

- إن اقتصار القيمة على الصّياغة واتخاذها محورا للإبداع كان له أثره الواضح في تقسيم السرقات إلى لفظية ومعنوية ، ومن هنا ركز الخطاب النقدي المغربي والأندلسي على إمكانات المبدع ،لأن السرقة ضرب من الفنية الأدبية ، فارتبطت مشروعية الأخذ عندهم بإخفاء السّرق وتغيير صورته ومعرضه .

- آمن نقاد المغرب والأندلس أن الإبداع ليس مجرد إلهام مفاجئ بل هو ظاهرة فردية تضرب بجذورها في الحياة النفسية والاجتماعية للمبدع ، فالإبداع يعود إلى حيوية المبدع وما يتمتع به من خصائص نفسية وعقلية ، كما أن الوسط الاجتماعي وما فيه ، حافز على الإبداع أو عائق له.

- إن علاقة الخطاب النقدي المغربي والأندلسي بالخطابات النقدية الأخرى ، منحته عمقا في مقاربة الإبداع ، فهو خطاب يعبر عن موقف من الفن والحياة يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعي ، فله طبيعته الخاصة التي تميزه عن باقي الخطابات النقدية .

وصل الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم .

أولا : المصادر

1-أبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، قدم له وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2001.

2-أبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، نور الطرف ونور الظرف (كتاب النورين)، تحقيق ودراسة لينة عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1996.

3-أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

4-الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1997.

5- ابن شهيد ، رسالة التوابع والزوابع ،صححها وحققها وشرحها وبوبها وصدرها بطرس البستاني ،دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1967.

6-أبو عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحقيق محمود شاكر القطّان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

7-أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي، القزاز القيرواني، ضرائر الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، 1973.

8-أبو عبيد الله محمد بن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تصحيح وضبط عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926.

9-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق ضيف موسى ، دار الفكر اللبناني ،ط1 ، 1991.

10- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2003.
11- علي بن إسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق مصطفى السّقا، حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996.
12- أبو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
13- أبو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد البطليوسي، الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق حامد عبد المجيد، دار الكتب المصرية، ط1، 1996.
14- أبو محمد عبدا لله بن محمد بن السيّد البطليوسي ، شرح المختار من لزوميات أبي العلا المعري ،حققه وقدم له حامد عبد المجيد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1991.
15- أبو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد البطليوسي، شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السّقا، عبد السلام هارون، عبد الرحيم محمود، إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
16- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، الأحكام في أصول الكلام، مطبعة العاصمة، القاهرة، دط، دت.
17- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
18- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي ، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج5، تحقيق محمد إبرهيم نصر، عبد الرحمان عميرة، دار الجيل، بيروت، 1985.

19- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألّاف، جمعه وحققه وشرحه عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2003.

20- يوسف الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، تخريج الأشعار إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001.

21-يوسف الأعلم الشنتمري، تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط3، 1994.

22-يوسف الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق علي المفضل حمودان، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ط1، 1992.

23- يوسف الأعلم الشنتمري ،شرح ديوان علقمة بن عبده الفحل،قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1993،1.

24- يوسف الأعلم الشنتمري، شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، دط،2002 .

ثانيا : المراجع العربية

25- إحسان عباس، تاريخ الأدب في الأندلس، عصر سيادة قرطبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2001.

26- إحسان عباس، تاريخ الأدب في الأندلس، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2001.

27- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط2، 1993.

28- أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.
29- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية،ط10، 1994.
30- أحمد الودرني، البحتري في ميزان النقد القديم، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2007.
31- أحمد بن الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 2002.
32- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط4، 1997.
33- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
34- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006.
35- أحمد محمد نتوف،النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر،سوريا،ط1، 2010.
36- أحمد مطلوب ،عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.
37- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.
38- أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1985.
39- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

40- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط9 ، 2006.
41- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.
42- امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004.
43- أنس شكشك، علم النفس العام، القوى النفسية المحركة للسلوك، دار النهج للدراسات والنشر والتوزيع، حلب- سورية، ط1، 2008.
44- - باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
45- بدوي طبانة ، النقد الأدبي عند اليونان ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، 1986.
46- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت – لبنان ،1969
47- بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنيين السابع والثامن الهجريين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2005.
48- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه ، الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،دار الجيل ،بيروت – لبنان ، ط1 ،دت.
49- بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
50- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدّة، ط 1991،1.
51- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، دط، 2008.

52- أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، تقديم: أحمد أمين منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

53- بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2007.

54- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983.

55- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1987.

56- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 1992.

57- جابر عصفور،مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1995،5.

58- جار الله فخر خوارم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تقديم وشرح غريبه وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2005.

59- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965.

60 - جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، الاقتراح، تحقيق محمد بن فريد بن فراج بن أحمد السلفي الشبراوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 2003.

61 - جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي ، الدر النثير في تلخيص نهاية ابن الأثير، اعتنى به محمد نزار تميم، هيثم نزار تميم، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت- لبنان، دط، 2003 .

62- جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي ، المزهر في علوم اللغة، ج1، شرح وضبط وتصحيح وتعليق محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، دت.

63- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2009.

64- - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2008.

65-جمال حسين أمين إبراهيم، بنية الكلمة العربية دراسة لجغرافيا التنوع اللهجي في ضوء القراءات القرآنية، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

66-جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2005.

67-جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ،دار طوبقال ،الدار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 1997.

68- جون كوين ، بناء لغة الشعر ،ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، سلسلة صادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة،1990.

69- جيرار جهاني، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998.

70- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

71- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

72- حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007.

73- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، معجم مقاييس اللغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008.

74- حسن عبد الحميد أحمد رشوان، مشكلات المدينة، دراسة في علم الاجتماع الحضري، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية- مصر، 2007.

75- حسن محمد مخلوف، كلمات القرآن تفسير وبيان، مكتبة زهران، القاهرة، دط، دت.

76- حسني عبد الجليل يوسف، اللغة العربية بين الأصالة والمعاصرة، خصائصها ودورها الحضاري وانتصارها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2007.

77- حسين لفتة حافظ، المعنى في النقد العربي القديم ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2014.

78- حمّادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس،المطبعة الرسمية ،تونس ، 1981.

79- الحميدي الأندلسي ، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس،دار الكتب العلمية،بيروت – لبنان،ط1997،1.

80- خليل ذياب أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1995،1.

81- خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات ،الجزائر، ط1، 2008.

82- داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم، مراجعة محمد أحمد ربيع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

83- ديوان زهير ،شرحه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع ،شركة دار الأرقم للطباعة والنشر ،بيروت _ لبنان، دط ، دت.
84- رجاء عيد ،فلسفة الالتزام بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،مصر ، 2000.
85- رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف، مصر ، 1990.
86- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق تشارلس بتروث ، وأحمد عبد المجيد هويدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
87- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة سعيد جودة السحار وشركاؤه، مصر ، دت.
88- أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980.
89- سعد إسماعيل شلبي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر ، عصر ملوك الطوائف، دار النهضة للطبع والنشر ، القاهرة، 1978.
90- سعد حسون العنبكي، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، عمان- الأردن، ط1، 2007.
91- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، عالم الكتب القاهرة، 1980.
92- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 2011.
93- سليمان الطعان، عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2009.
94- سليمان سحر خليل، قضايا النقد العربي القديم والحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.

95- السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار الجوزي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2010.

96- ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب الشفاء، حققه عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966.

97- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

98- شرف الدين الراجحي، مآخذ النحاة على الشعراء، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

99- الشريف الإدريسي ، نزهة المشتاق ، في اختراق الآفاق ، مج2 ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، 2002.

100 - الشريف علي بن محمد بن علي الجرجاني الحنفي، التعريفات، ضبط وتعليق محمد علي أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2013.

101 - شفيق يوسف البقاعي ،نظرية الأدب ، جامعة السابع من أبريل ،ليبيا ،1425هـ .

102 - شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1984.

103 - الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988.

104 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، دت.

105 - طارق عبد الرؤوف عامر، الإبداع مفاهيمه- أساليبه- نظرياته، الدار العالمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

106 - طـه أحمد إبراهيم ، تـاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصـر الجـاهلي إلـى القرن الرابع الهجري ، دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ،دت.

107 - طـه مصطفى أبو كريشـة، النقد العربـي التطبيقـي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

108 - عاليـة حبيـب وزملائهـا، علـم الاجتمـاع الريفـي، دار المسيرة للنشـر والطباعـة والتوزيـع،عمان – الأردن، ط1، 2009.

109 - عبـاس أرحيلـة، الأثر الأرسطي فـي النقد والبلاغـة العربيين، إلـى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1999.

110 - عبد الحكيم راضـي ، نظريـة اللغة في النقد العربي ، مكتبـة الخـانجي ،مصـر، دط، 1980.

111 - عبد الرحمان بن خلدون ،تاريخ ابن خلدون ،كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر،ضبط المتن ووضـع الحواشـي والفهـارس خليـل شـحادة ،مراجعـة سـهيل زكـار،دار الفكـر للطباعـة والنشروالتوزيـع ،بيروت – لبنان، 2001.

112 - عبـد الـرزاق حميـدة، شـياطين الشـعراء، مكتبــة الأنجلـو المصــرية، القــاهرة، 1956.

113 - عبد الـرؤوف الجبـر، موقـف ابـن رشـيق القيروانــي مـن الحداثـة الشـعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

114 - عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعياريّة والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

115 - عبد الفتـاح لاشـين، الخصـومات البلاغيـة والنقديـة فـي صـنعة أبـي تمـام، دار المعارف، القاهرة، 1982.

116 - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

117 - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط2010،1.

118 - عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

119 - عبد الله التطاوي، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، تحولات الموقف والأداة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006.

120 - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

121 - عبد الله بن أحمد النسفي، تفسير النسفي مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق مروان محمد الشعّار، دار النفاس، بيروت، ط2، 2009.

122 - عبد الله سالم المعطاني، ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت.

123 - أبو عبد الله محمد بن الخطيب السلماني ،كتاب السحر والشعر، حققه ج.م كونتنته فيرير ،راجعه ودققه محمد سعيد إسبر ،بدايات للنشر والتوزيع ،سوريا ،ط1 ،2006.

124 - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1995.

125 - عبد المنعم الحنفي ، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ،مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط4 ،1994.

126 - أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني ،شرح المعلقات السبع ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2010.

127 - عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1988.

128 - عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخا وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998.

129 - عروة عمر، دروس في النقد الأدبي القديم، أشكاله وصوره ومناهجه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

130 - عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب ،دار غريب للطباعة ،القاهرة ، ط4 ، 1984.

131 – أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957. أبوال

132 - علاّل الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1999.

133 - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علّق وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2003.

134 - علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ،المكتبة العصرية ،صيدا – بيروت ، ط1، 2006.

135 - علي عبد الرزاق حلبي، الإبداع والنقد الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2005.

136 - علي ليلى ومحمد الجوهري وعلياء شكري ، التغير الاجتماعي والثقافي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2010.

137 - عمر عبد الواحد، في نقد النقد الأندلسي، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط1، 2008.

138 - عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، قدم له وبوبه وشرحه علي بو ملحم ،دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ،بيروت – لبنان ، 2002.

139 - عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده ،مصر ، ط2 ،1965 .

140 - عوني معين شاهين، حنان فاضل زايد، الإبداع، دراسة في الأسس النفسية الاجتماعية والتربوية لظاهرة الإبداع الإنسانية، دار الشروق، عمان، ط1، 2009.

141 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 2002.

142 - غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

143 - فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2000.

144 - فاطمة عبدالله الوهيبي ، نظرية المعنى ،عند حازم القرطاجني ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب ،ط1 ،2002.

145 - أبو الفتح بن جني ،الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 ، 1986.

146 - أبو الفتح عثمان بن جني النحوي،الفسر ،شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، حققه وقدم له رضا رجب،دار الينابيع ، دمشق ،ط1 ،2004.

147 - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دارسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، 1985.

148 - فتحي عبد الرحمان جروان، الإبداع، مفهومه- معاييره- قياسه- تدريبه- مراحل العملية الإبداعية، دار الفكر، عمان- الأردن، ط2، 2009.

149 - أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تحقيق وإشراف نخبة من الأدب، دار الثقافة بيروت، ط6، 1983.

150 - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

151 - فريد ريك نيتشه، هذا الإنسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 1990.

152 - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السّيد أحمد ضفر، دار المعارف، مصر، ط4، 1960.

153 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الآثار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

154 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2003.

155 - قصي الحسين، تاريخ الأدب العربي، العصر الأموي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

156 - كريب رمضان ،فلسفة الجمال في النقد الأدبي ،مصطفى ناصف نموذجا ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،2009.

157 - كمال اليازجي،أبو العلا ولزومياته،دار الجيل،بيروت،ط1997،2.

158 - ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، دار الفكر، الأردن، ط2، 2010.

159 - مبروك المناعي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.

160 - المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى الشيباني الحلبي وأولاده، مصر، 1936.

161 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تقديم وتعليق أبو الوفاء نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

162 - مجدي أحمد توفيق ، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993.

163 - محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب،ط2004،1.

164 - محمد الحافظ الرُّوسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2008.

165 - أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع، كتاب المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

166 - محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث ، في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليليات القراءة السياقية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

167 - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1995.

168 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2005.

169 – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ،تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني ،جدة ، 1974.

170 – محمد حسن عبد العزيز، القياس في اللغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1995.

171 – محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

172 – محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ط1 ، 1992.

173 – محمد سعيد القطاري ، على هامش الفتنة ، حفريات في معاني الفتنة ودلالتها ، قرطاجة للنشر والتوزيع ، تونس ، 2006.

174 – محمد عاطف غيث ، علم الاجتماع الحضري ، مدخل نظري ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، دت.

175 – محمد عبد الله عنان ، دولة الإسلام في الأندلس ، العصر الثاني ، دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ،1997.

176 – محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر،2003.

177 – محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية– مصر، 2002.

178 – محمد علي سبليني، القضايا النقدية والبلاغية عند ابن بسام في كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008.

179 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2004.

180 – محمد فتحي عبد العليم، في النقد الأدبي القديم قضايا ونصوص، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة، 2007.

181 – محمد محمود الجوهري وزملائه، علم اجتماع البيئة، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

182 – محمد مخلوف ،كلمات القرآن ، تفسير وبيان ، مكتبة حسن زهران ، القاهرة ،دط ، دت .

183 – محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، إتحاد الكتاب العرب، سوريا،2000.

184 – محمد مسعود جبران، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين ابن الخطيب المضامين والخصائص الأسلوبية، دار المدار الثقافية للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009.

185 – محمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محمود المصري قضايا الإبداع الفني، دراسات تحليلية في النقد العربي القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية– مصر، ط1، 2005.

186 – محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006.

187 محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1958.

188 – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996.

189 – محي الدين صبحي ،نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا – تونس ،1984.

190 - مختار لزعر ،التصور اللغوي في الفكر الاعتزالي،مقاربة تأويلية في مشكلات المعرفة ،دار الأديب للنشر والتوزيع ،الجزائر،2006.

191 - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ، الجاهلية والعصور الإسلامية، ج1،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، 1981.

192 مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

193 - مصطفى غالب، الذاكرة، من أجل موسوعة فلسفية، تقديم وعرض منشورات مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط4، 1982.

194 - الموسوعة العربية الميسرة، مج1، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط3، 2009.

195 - نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1996.

196 - هاربرت ريد، طبيعة الشعر،ترجمة عيسى علي العاكوب،مراجعة عمر شيخ الشباب،منشورت وزارة الثقافة ،دمشق – سوريا،1997.

197 - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتاب والشعر، تحقيق وضبط مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1989.

198 - وديع واصف مصطفى، ابن حزم وموقفه من الفلسفة والمنطق والأخلاق، المجمع الثقافي، أبوظبي- الإمارات، دط، 2000.

199 - يوسف أبو العدوس،البلاغة والأسلوبية،الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان،ط1999،1.

200 - يوسف الأنطاكي ، سيسيولوجيا الأدب ، الآليات والخلفية الأ بستمولوجية ، تقديم محمد حافظ ذياب ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2009.

201 - يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت ،ط1 ،1978.
202 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،ط2، 1982.

ثالثا : المراجع الأجنبية

203 Dictionnaire du français, l imprimerie, herissey, Evreux, 1997.
204 Dictionnaire encyclopédique, édition Philippe Auzour, paris, 2008
205 Le petit Larousse Grand format, dirigée par Antoine Girard, André doucet, cedex, paris.
206 Micro robert, dirigée par Paul robert, Alain Rey, Josette Rey, débové, 3e ed ,paris, 2008.

رابعا :المجلات والدوريات

207 - حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع24، 1979.

فهرس الموضوعات